



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Szkice o (nie)oryginalności : konteksty i interpretacje

Author: Ryszard Solik

Citation style: Solik Ryszard. (2017). Szkice o (nie)oryginalności : konteksty i interpretacje. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

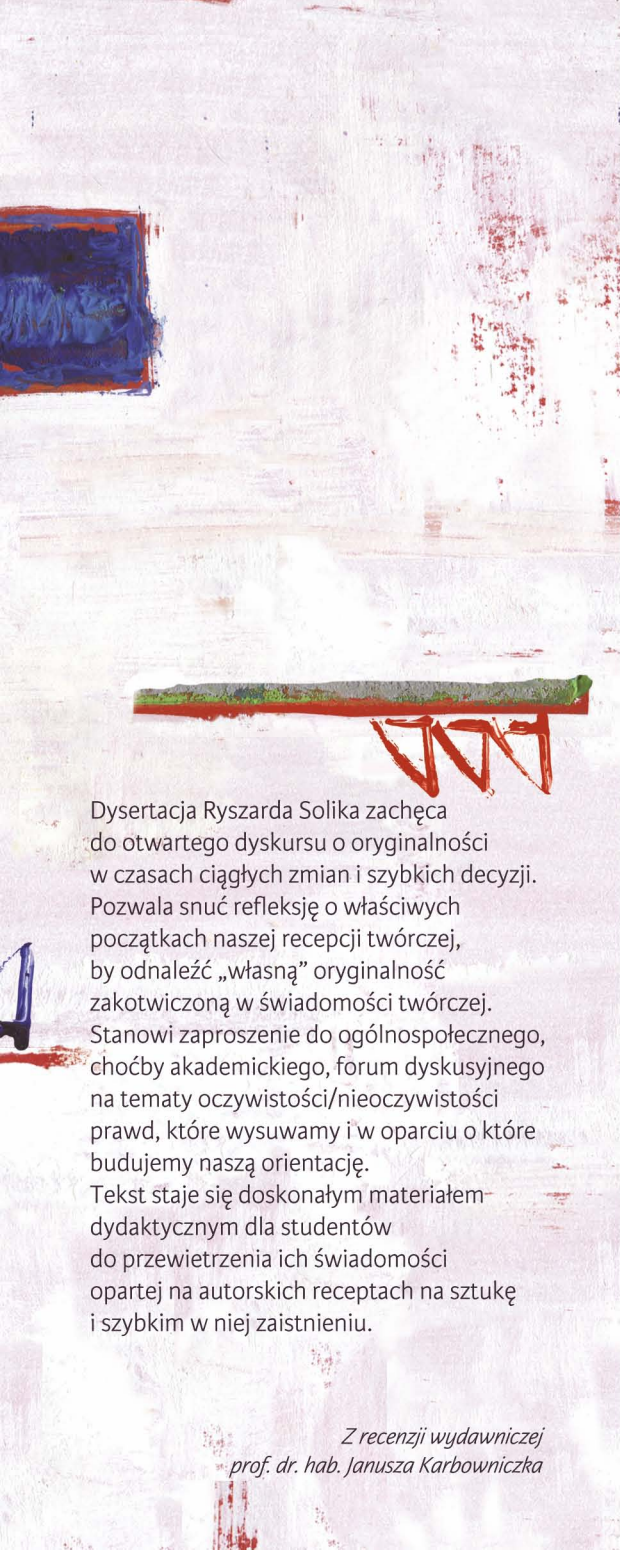


RYSZARD SOLIK

SZKICE O (NIE)ORYGINALNOŚCI
KONTEKSTY I INTERPRETACJE



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu śląskiego
KATOWICE 2017



Dysertacja Ryszarda Solika zachęca do otwartego dyskursu o oryginalności w czasach ciągłych zmian i szybkich decyzji. Pozwala snuć refleksję o właściwych początkach naszej recepcji twórczej, by odnaleźć „własną” oryginalność zakotwiczoną w świadomości twórczej. Stanowi zaproszenie do ogólnospołecznego, choćby akademickiego, forum dyskusyjnego na tematy oczywistości/nieoczywistości prawd, które wysuwamy i w oparciu o które budujemy naszą orientację. Tekst staje się doskonałym materiałem dydaktycznym dla studentów do przewietrzenia ich świadomości opartej na autorskich receptach na sztukę i szybkim w niej zaistnieniu.

*Z recenzji wydawniczej
prof. dr. hab. Janusza Karbowniczka*

SZKICE O (NIE)ORYGINALNOŚCI

Prace Naukowe



Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 3623

50 lat
**Uniwersytetu
Śląskiego**
w Katowicach

RYSZARD SOLIK

SZKICE O (NIE)ORYGINALNOŚCI
KONTEKSTY I INTERPRETACJE



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu śląskiego
KATOWICE 2017

Redaktor serii: Sztuka i Dydaktyka

TADEUSZ RUS

Recenzent

JANUSZ KARBOWNICZEK

Redakcja

KATARZYNA WIĘCKOWSKA

Projekt okładki

ANNA KRANSODĘBSKA-OKRĘGLICKA

Projekt layoutu i opracowanie DTP

BEATA KLYTA

Korekta

ANNA SOŃTA

Copyright © 2017 by

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336

ISBN 978-83-226-3216-1 (wersja drukowana)

ISBN 978-83-226-3217-8 (wersja elektroniczna)

Wydawca

WYDAWNICTWO UNIwersytetu śląskiego

ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

www.wydawnictwo.us.edu.pl

e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Liczba ark. drukarskich: 15,25. Liczba ark. wydawniczych: 12,5. Cena 20 zł (+ vat).

Publikację wydrukowano na papierze Alto 90 g, vol. 1.5. Do składu książki użyto pisma Karmina Sans oraz Minion Pro. Druk i oprawę wykonano w drukarni „TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.”, Sp. K. ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

9	Słowo wstępne
19	I. Wprowadzenie, czyli o „ramowaniu” problemu
47	II. Oryginalność a dylematy nieuchwytności dzieła sztuki Konteksty teoretyczne
75	III. O pojęciu: oryginalność, czyli co? Pomiędzy tradycją a współczesnością
101	IV. Uprzedniość <i>versus</i> oryginalność
129	V. (Nie)oryginalność arcydzieła
157	VI. Modernistyczny przełom
187	VII. Od drzwi do drzwi, czyli „autentyczność z drugiej ręki”
205	VIII. Postscriptum. Oryginalność w perspektywie paradygmatycznych reorientacji sztuki
223	Bibliografia
235	Indeks osobowy
243	Summary
244	Zusammenfassung

Awangardowy artysta wkładał wiele masek przez pierwsze sto lat swego życia: maskę rewolucjonisty, dandysa, anarchisty, estety, naukowca, mistyka. Wyznawał również wiele wiar.

Jedna tylko rzecz, jak się wydaje, wciąż powraca w awangardowym dyskursie: temat oryginalności.

Pod tym pojęciem kryje się wszakże nie tylko ten bunt przeciwko tradycji, który powtórzył jak echo Ezra Pound wołając „make it New!” czy który dźwięczał w futurystycznej zapowiedzi zburzenia muzeów, pokrywających włoską ziemię jak „niezliczone cmentarze”. Oryginalność awangardy to nie tylko odrzucenie przeszłości czy jej negacja, ale – dosłowny początek, zaczynanie od zera, narodziny¹.

Z czego powstał tekst świata, a ściślej: tekst kultury?

Bynajmniej nie z faktów,
lecz interpretacji owych faktów,
albowiem fakty same nie istnieją.
Istnieją tylko ich interpretacje².

1 R.E. KRAUSS: *Oryginalność awangardy*. Przeł. M. SUGIERA. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. NYCZ. Kraków 1998, s. 405.

2 M.P. MARKOWSKI: *Nietzsche. Filozofia interpretacji*. Kraków 1997, s. 279.

„Oryginalność – pisze Hans Magnus Enzensberger – ma krótkie nogi. To wymysł osiemnastego wieku, o zgubnych skutkach, zwłaszcza dla sztuki”¹. Pomieszczona w książce niemieckiego poety, pisarza, eseisty wypowiedź może zaskoczyć i zdumieć, chociaż sformułowano ją na gruncie literatury pięknej (*belles lettres*, nawiasem mówiąc także wyodrębnionej w osiemnastym stuleciu), której ze względu na funkcje i artystyczną kreację niewątpliwie więcej wolno niż specjalistycznym, naukowym dyskursom, do niedawna jeszcze aspirującym do prawdy i obiektywizmu. Zaskoczyć może przede wszystkim tych, którzy skłonni byli o oryginalności myśleć niczym o sztuce jako o wartości rzekomo podobnie uniwersalnej i transhistorycznej² (i to nie tylko w obrębie kultury i praktyki artystycznej), o jednoznacznie pozytywnych konotacjach i jak obecnie również

1 H.M. ENZENSBERGER: *Józefina i ja*. Przeł. A. KOPACKI. Warszawa 2008, s. 29.

2 Mam tu na myśli w głównej mierze odbiorców nieprofesjonalistów, odbiorców „potocznych”, dysponujących z racji swego wykształcenia dość skromnym przygotowaniem teoretycznym. Jednak zwolenników tego sposobu myślenia odnajdziemy także po stronie profesjonalistów. Cytowana wyżej Rosalind Krauss przywołuje między innymi tych, a wśród nich na przykład Clementa Greenberga, którzy wierni historycyzmowi postrzegali „[...] pole sztuki jako jednocześnie niezmiennie i ciągle ulegające zmianom”. W tym ujęciu „sztukę, malarstwo, rzeźbę czy dzieło sztuki” pojmowano jako „uniwersalne, transhistoryczne formy”, których obecność i życie są „zależne od ciągłej odnowy, podobnie jak życie żywego organizmu”. R.E. KRAUSS: *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*. Przeł. M. SZUBA. Gdańsk 2011, s. 9.

dawniej intrygującej oraz pożądaney. A zważywszy, że przeszłość/historię i inne kultury postrzegamy z perspektywy terażniejszości (recentywistycznie³, ale też etno- i temporocentrycznie), przy braku elementarnej wrażliwości kontekstualnej oraz minimalnej historycznej i antropologicznej świadomości, takie domniemanie może wydawać się wysoce prawdopodobne. Tym bardziej, że mamy przecież skłonność do uogólnień zakładających, że inni powinni myśleć, jeśli nie identycznie to przynajmniej w zbliżony do nas sposób i co najmniej według podobnych do naszych przesłanek, a już na pewno do „ekstrapolowania naszych przyzwyczajęń na przyzwyczajenia człowieka jako takiego, podczas gdy zwyczaje »obcych« potrafimy kwalifikować jako »śmieszne«, »głupie« lub wręcz »niehumanitarne«⁴. Ugruntowana dziś przez modernizm⁵ ranga oryginalności (a w konsekwencji także nowości, niekonwencjonalności, wyjątkowości), odkąd to przywykliśmy widzieć w niej jedną z najważniejszych i najbardziej poświadczanych własności szeroko pojętej twórczości (szczególnie nowoczesnej): sztuki, literatury, nauki itp., może więc stać się pokusą, by myśleć o oryginalności jako o czymś niezmiennym, ponadhistorycznym, wiecznotrwałym. To jednak wiąże się z niepamięcią o tym, iż naszych fascynacji, nastawień czy preferencji nie musiały podzielać i bynajmniej nie podzielały wcześniej-

3 Wszak – przypomina Józef Bańka – historia jest „bękartem terażniejszości”. „Punktem odniesienia dla odliczania czasu nie jest więc Greenwich, lecz moje »ja« i moje »teraz«. One stanowią »ja-terazowy« aspekt spojrzenia na historię, której nie było mi dane być świadkiem, ale której dane mi jest być jedynym twórcą. [...] Dlatego wizja historii jest zawsze recentywistyczna – uzyskuje wartość tylko przez terażniejszość, która ją wyraża”. J. BAŃKA: *Traktat o czasie. Czas a poczucie dziejowości istnienia w koncepcjach recentyzmu i prezentyzmu*. Katowice 1991, s. 22.

4 E. KOSOWSKA: *Antropologia literatury. Teksty, konteksty, interpretacje*. Katowice 2003, s. 33.

5 Pragnę tutaj zastrzec, że pojęcia tego nie przytaczam jako odpowiednika secesji i kategorii opisującej ogół kierunków literackich czy artystycznych oraz postaw społecznych przypadających na przełom dziewiętnastego i dwudziestego wieku. Rozumiem przez nie pewien typ kultury, rodzaj społeczno-kulturowej formacji o określonych założeniach, ukształtowanej na fundamencie oświecenia.

sze formacje kulturowe. Co więcej przeszłość nie dzieliła także znaczenia i sensu, które dziś zwyczajowo z kategorią oryginalności łączymy, bo te ukształtowały się dopiero w nowoczesności. Gdy więc uświadomimy sobie, że nasze „myślenie posiada inherentnie historyzowaną strukturę, że myślenie jest historią”⁶, my sami zaś jako jaźnie historyczne okazujemy się częścią tej historii, kontekstualność rozumienia i doświadczenia czegokolwiek podpowie nam, że dzisiejsze mniemania nie były i nie mogły być udziałem przeszłości. Podobnie inne fundamentalne dla sztuki nowoczesnej kryteria i dążności nie mają „uniwersalnej natury” i nie dotyczą sztuki w ogóle, w jej różnorodności i historycznej ciągłości. Co więcej kryteria te nie miały również esencjalistycznego, istotowego charakteru, który niezależnie od kontekstu historycznego i okoliczności warunkowałby niepodważalny status artystyczności obiektu. Zaskakują tedy mniej lub bardziej „krótkie nogi” oryginalności, jej oświeceniowo-romantyczna proveniencja, ale jeszcze bardziej zdumiewa konstatacja o jej rzekomo „zgubnych skutkach, zwłaszcza dla sztuki”. Zdumiewa, bo mowa przecież o sztuce, o antroposferze charakteryzującej się nieustanną skłonnością do przekształceń, z którą to oryginalność i nowość zwykle były i są związane. Zdumiewa tym bardziej, że mowa o fatalnych konsekwencjach dla sztuki ostatnich dwóch stuleci, która to – paradoksalnie – właśnie w imię oryginalności (już modernistycznie zinterpretowanej) niejednokrotnie reorganizowała swoje granice i eksplorowała nowe terytoria. Mowa o twórczości i działaniach, których rozmach i dynamika oraz wielość i odmienność desygnatów ujawniły niespotykaną dotąd różnorodność przymiotnikowych konkretyzacji, artystycznych tendencji, nurtów, kierunków i stanowisk. Mowa wreszcie o sztuce, która z oryginalności i nowatorstwa uczyniła swoistą normę, która w końcu przynajmniej od romantyzmu „miała wpisany w siebie

6 J. MARGOLIS: *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki? Wykłady z filozofii sztuki*. Red. K. WILKOSZEWSKA. Przeł. W. CHOJNA, K. GUCZAŁSKI, M. JAKUBCZAK, K. WILKOSZEWSKA. Kraków 2004, s. 20.

imperatyw mnożenia różnic”⁷, i której to „losem”, jak się wydaje, od pewnego czasu było nieustanne „przekraczanie i prześciganie samej siebie”⁸. Z jednej więc strony teza Enzensbergera zdumiewa, zaskakuje, z drugiej „daje do myślenia”, że obraz tych reorganizacji – zarówno dla samej sztuki, jak i kategorii oryginalności – nie jest wcale tak jednoznaczny i łaskawy, jak mogłoby się wydawać. Współczesna praktyka artystyczna pożąda oryginalności i zarazem, paradoksalnie, podważa ją na wiele sposobów. Prowadząc do gruntownych przeobrażeń zarówno w sferze struktury dzieła, jak i językowych wyznaczników doświadczenia sztuki jako takiej. Ekspansywność i różnomedialność dzisiejszych projektów podążyły w wątpliwość nie tylko zasadność tradycyjnych zestawów interpretacyjnych sztuki, ale, co za tym idzie, również kryterialną efektywność części pojęć, w tym kategorii oryginalności. Nie możemy przecież nie zauważać, że zagadnienie oryginalności postawangardowej sztuki, a już zwłaszcza kryterialny sens tego pojęcia w kontekście wielu ponowoczesnych realizacji artystycznych, ale też ustaleń dyskursywnych (Barthes, Derrida, Krauss, Eco, Rorty, Baudrillard, Nycz i inni) wydaje się co najmniej problematyczny. Jak bowiem utrzymać i rozumieć oryginalność dzieła w polu radykalnych artystycznych dekonstrukcji czy wieloparadygmatyczności obecnej sztuki, twórczości na przykład partycypacyjnej, performatywnej, interaktywnej, uznającej hybrydalną, niekompletną, nieskończoną bądź wreszcie intertekstualną naturę dzieła sztuki? Jak mówić o oryginalności dzieła, gdy to postradało ontologiczną stabilność, a dawne rękodzielne normy wytwórczości ustąpiły miejsca najpierw mechanicznej, potem cyfrowej reprodukcji? Dylematy narosną tym bardziej, gdy stwierdzenie niemieckiego eseisty odniesiemy do kultury/rzeczywistości, w której „wiarygodność” wspiera się na „absolutnej ikoniczności”,

7 A. SZAHAJ: *Granice anarchizmu interpretacyjnego*. W: IDEM: *O interpretacji*. Kraków 2014 (e-book).

8 J. BAUDRILLARD: *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o „Spisku sztuki”*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2006, s. 137.

„iluzji prawdy”, „idealnej kopii rzeczywistości”; rzeczywistości nasyconej Baudrillardowskimi symulakrami, kalkami, duplikatami, zastępnikami przewyżczającymi zasadę ekwiwalencji, wreszcie kopiami i obrazami „zmierzającymi do eliminacji mechanizmu substytucji”⁹. Czyżby zatem coś, co zwyczajowo zwykliśmy ze sztuką łączyć i chętnie jej przypisywać, miało w gruncie rzeczy stanowić jej problem, a nie tylko wartość?

O związanych z tym dylematach, wątpliwościach, uwarunkowaniach traktuje niniejsza książka. Ale przedstawia i poddaje pod rozprawę tylko niektóre z nich, sprowadzając zagadnienie oryginalności w sztuce do kilku kontekstualnie ujętych kwestii. Teoretyczne przesłanki określające przyjęty w pracy sposób myślenia o problemie oraz założone cele, wreszcie interesujące mnie aspekty, przybliżam we wprowadzeniu, ich rozwinięcie natomiast (mniej lub bardziej udane) stanowią kolejne szkice. Piszę tu o szkicach, lecz nie oznacza to w analogii do sztuk plastycznych zwyczajowo wiązanej z tym pojęciem spieszności i powierzchowności notacji (choć nawet tam nie zawsze idzie to w parze). Materia słowa pisanego zresztą temu nie sprzyja, a charakteryzując ją „wymóg przezorności” – jak to określa Walter Jackson Ong – czyni z pisanie „swoistą męczarnię”¹⁰. Ta zaś ma się nijak do lekkości szkicu. Jednak myślę o szkicach i skłaniam

⁹ U. ECO: *Podróż do hiperrealności*. W: *Semiologia życia codziennego*. Przeł. J. UGNIĘWSKA, P. SALWA. Warszawa 1998, s. 12.

¹⁰ W.J. ONG: *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Przeł., wstęp i red. nauk. J. JAPOLA. Warszawa 2011, s. 164. „Chcąc jasno wyrazić się bez gestu, bez wyrazu twarzy, bez intonacji, bez rzeczywistego słuchacza, trzeba roztropnie przewidzieć wszelkie możliwe znaczenia, jakie może mieć wyrażenie dla każdego z możliwych czytelników we wszystkich możliwych sytuacjach, trzeba sprawić, by język funkcjonował w taki sposób, by wszystko było jasne samo z siebie, bez kontekstu egzystencjalnego. Wymóg owej niezwyklej przezorności czyni pisanie swoistą męczarnią, jak to na ogół bywa”. Jakkolwiek trudno mi przystać na niektóre przedstawione tu założenia, zwłaszcza gdy mowa o „wszelkich możliwych znaczeniach” dla „każdego z możliwych czytelników”, to trzeba z Ongem zgodzić się co do odrębności procesów oralnego i cyrograficznego komunikowania oraz trudności i wyzwań związanych z tym ostatnim.

się do tego pojęcia, bo to forma niewątpliwie mniej zobowiązująca, i zdaje się – w kontekście przyjętych założeń, ale i świadomości ograniczeń – najbardziej odpowiednia i wyważona. Czytelnik nie znajdzie bowiem w tekście konstrukcji zamkniętych, rozstrzygających, lecz raczej otwarcia, przemyślenia, sugestie, które winien na swój sposób rozwinąć, skonkretyzować, dopełnić. Szkic wyzwala pewną potencjalność, jej spełnienia jednak trzeba szukać gdzie indziej. „Szkicując”, nie proponuję rozwiązań, a dający do myślenia, inspirowający pretekst. By uniknąć w dalszej części powtórzeń, tutaj tylko dodam, że mowa będzie o oryginalności i nieoryginalności zarazem, niejednokrotnie będę też poruszał się wokół tych zagadnień, nie zawsze na nich tylko się koncentrując. Czytelnik nie znajdzie tu także wyraźnych kwalifikacji orzekających o statusie oryginalności czy nieoryginalności konkretnych dzieł i realizacji artystycznych. Rezygnuję z podobnych ocen, koncentrując się przede wszystkim na infrastrukturze przesłanek i warunków, które jako sytuacyjnie zmienne zdają się dla tego dyskursu rozstrzygające zawsze w określonych okolicznościach. Wszelako nie powinniśmy oryginalności traktować jako własności raz na zawsze ustalonej, ale raczej jako własność relacyjną i redefiniowalną w obrębie historycznie zmiennych okoliczności i kompetencji. Dodam ponadto, że publikacja ta, będąc zbiorem szkiców, nie jest też klasyczną monografią problemu, wszechstronnie prezentującą zagadnienie oryginalności w sztuce. Przedstawione rozważania traktuję wyłącznie jako jedną z wielu możliwości ujęcia problemu. Nie podejmuję się w niej także omówienia historii kategorii oryginalności i jej związków z pojęciami „geniuszu” i „górności”, nie jest więc również w najmniejszym nawet stopniu (ani do tego nie aspiruje) czymś na kształt studium Władysława Tatarkiewicza (*Dzieje sześciu pojęć*) i to nie tylko dlatego, że koncentruje się na jednym wyłącznie pojęciu czy propozycji Mieke Bal (*Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*). Nie jest też usystematyzowanym wykładem, bo rezygnuje z wielu intrygujących kwestii i proponuje jedynie opcjonalność spojrzenia. Jest natomiast zbiorem – jak wspomniałem – szkiców, wprowadzie tematycznie spój-

nych, lecz dosyć luźno powiązanych. A realnie ujmując jej założenia i ograniczenia, stanowi wyłącznie coś w rodzaju wstępnego rekonesansu i przyczynku do dalszych badań oraz dyskusji nad tą skądinąd interesującą, lecz w gruncie rzeczy rzadko poddawaną krytycznemu namysłowi problematyką. Bo przecież to niezwykle popularne dziś pojęcie, by nie powiedzieć niejednokrotnie nadużywane, nie cieszy się jakimś specjalnym zainteresowaniem dyskursów zajmujących się sztuką dyscyplin, a z pewnością na takie zasługuje. Mimo tych ograniczeń żywię nadzieję, że praca ta być może okaże się impulsem do dalszej refleksji lub nawet przeformułowania utartych znaczeń i konotacji związanych z pojmowaniem oryginału i oryginalności w domenie sztuki. W szczególności myślę tutaj o kulturowych sensach tych kategorii w kontekście tradycji i nowoczesności, a ściślej w kontekstach funkcjonowania określonych historycznych ideologii oraz „racji” panujących wspólnot interpretacyjnych. Wszak uznanie hybrydalności i intertekstualności jako istotnych cech (nie tylko) ponowoczesnych tekstów kultury, uznanie cytatu, eklektyczności czy powtórzenia, nadwartościowanie elementu znaczącego, istotnie zredefiniowało współczesne wyobrażenia na temat procesu twórczego, wzajemnych odniesień i relacji tekstów kultury, wreszcie ich swoistości, niepowtarzalności i oryginalności. Przyznam również, próbując zdobyć się na niemożliwe – na dystans wobec własnego tekstu – że Czytelnik nie znajdzie tu dyscypliny wywodu z „maszyny do pisania”¹¹. Korzystam, i przyznaję się do tego, z wszelkich możliwości nielinearnego konstruowania tekstu i technik pisania, jakie dają współczesne edytory i media cyfrowe. Uzupełniam, poprawiam, dopełniam, dopowiadam, komentuję, dzieląc tezę Rolanda Barthes’a, iż tekst nie jest notacją tego, co jako gotowe zrodziło się w gło-

11 „Dyscyplina pozwalająca zobaczyć konstrukcję, zanim ona powstanie, jest niezwykle ważna dla piszących ręcznie lub na maszynie, ponieważ obie te metody są odporne na poprawianie. Głębsze korekty oznaczają przepisywanie wszystkiego na nowo”. M.A. ПОТОЧКА: *Pamięci Mieczysława Porębskiego. Niepokorny geniusz historii sztuki*. „Kultura Współczesna” 2012, nr 4(75), s. 208–209.

wie i co „wyprzedzałoby pisanie”¹², ale okazuje się konstruowany dynamicznie przez opór, jaki stawia, swoje ograniczenia i możliwości, w relacji i dialogu z autorem piszącym i czytającym zarazem.

Pisząc, czym ta książka nie jest i z czego w niej rezygnuję, nie sposób jednak nie wspomnieć o czymś, czego pominąć nie można i przemilczeć nie wolno, również ze względu na podejmowany tu temat. Oczywistością jest, zwłaszcza na polu humanistyki (lecz nie tylko), że każda publikacja, czy tego chcemy czy nie, bazuje na pracach wcześniej powstałych. Zależność ta nie powinna i z pewnością nie zawsze wygląda aż tak jednostronnie, jak opisywał to swego czasu Umberto Eco w kontekście praktyki ponowoczesnej literatury¹³, niemniej, jakkolwiek by na nią nie spojrzeć, refleksja humanistyczna jawi nam się jako nieustanne pasmo wypowiedzi o emanatywnej strukturze, „myśli o myślach”, „tekstów o tekstach”. „Posiada ona swoją architekturę, swoje piętra”¹⁴, stratygrafię, zależności, powiązania, bez których nie mogłaby istnieć i rozwijać się. W pewnym uproszczeniu okazuje się więc efektem myśli, jak to określił Michaił Bachtin, zarówno „o cudzych myślach, aktach woli, manifestacjach, ekspresjach, znakach”¹⁵, jak i o tym, co sami popełniliśmy, czego doświadczyliśmy, co zdarzyło nam się napisać i co jako element uprzedniości złożyło się na kolejne publikacje, co wreszcie wnieśliśmy w nasze aktualne doświadczenie i rozumienie świata. Stąd też nie kryję, że wiele argumentów, tez i założeń tutaj występujących zapożyczam z kilku swoich wcześniejszych artykułów, a w szczególności z monografii *Sztuka jako interpretacja. Z problemów dyskursu artystycznego* (Katowice 2012). Sformułowałem tam bowiem teoretyczne ramy

12 R. BARTHES: *Śmierć autora*. Przeł. M.P. MARKOWSKI. „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2.

13 Por. U. ECO: *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*. W: IDEM: *Imię róży*. Przeł. A. SZYMANOWSKI. Warszawa 1991.

14 W. PANAS: *W kręgu metody semiotycznej*. Lublin 1991, s. 10.

15 M. BACHTIN: *Problem tekstu*. Przeł. J. FARYNO. „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 3, s. 265–266.

doświadczenia sztuki, do których się odwołuję i z których czerpię również w przypadku tej pracy; z jednej strony inspirowane społeczno-regulacyjną koncepcją kultury Jerzego Kmity, z drugiej kulturalizmem i konstruktywizmem Stanleya Fisha. Stąd też sztukę i jej obiekty interpretuję nie jako obiektywne, samoistne zespoły zjawisk, lecz zawsze kontekstualnie; w ścisłym związku z obszarem historycznych i kulturowych uwarunkowań oraz konwencji, modyfikujących i uwydatniających własności, sensory i funkcje artystycznych artefaktów. Podobnie kontekstualnie traktuję język i pojęcia, którymi się posługujemy.

Na koniec jedna jeszcze myśl. Wyrażając zależność względem inspirującej uprzedniości cudzych przemyśleń, koncepcji i tekstów, a dając temu konsekwentnie wyraz w omówieniach, odwołaniach i odsyłaczach, pragnę podziękować tym wszystkim, bez których publikacja ta z pewnością by nie powstała. Myślę zarówno o tych, którzy podziękowania te mogą przyjąć, jak i o tych, do których zapewne one nie dotrą. Słowa wdzięczności kieruję również w stronę studentów ostatnich trzech roczników edukacji artystycznej Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Śląskiego, którzy na zajęciach z kultury ponowoczesnej (studia drugiego stopnia) byli pierwszymi odbiorcami niektórych przedstawionych tutaj zagadnień.

Osobne podziękowania składam recenzującemu tę książkę prof. dr. hab. Januszowi Karbowniczкови; dziękuję za uwagi i spostrzeżenia, przede wszystkim jednak za uznanie potrzeby podobnej refleksji w obszarze ponowoczesnej sztuki, w „czasach ciągłych zmian i szybkich decyzji”.

I.

WPROWADZENIE, CZYLI O „RAMOWANIU” PROBLEMU

Forma odczasownikowa „ramowanie” – prowizorycznie odróżniana od prostego rzeczownika „rama” – każe zadawać pytania o jej przedmioty. Jednak jako czasownik jest również wypowiedzią na temat przedmiotu, nie w abstrakcyjnej pustce refleksji teoretycznej, lecz w czasie, przestrzeni, aspekcie¹.

¹ M. BAL: *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*. Przeł. M. BUCHOLC. Warszawa 2012, s. 165.

Zdarzyło się niegdyś, że, przygotowując artykuł, rozpocząłem nie tyle od merytorycznego wprowadzenia, ile raczej – jak to ujął kiedyś John Barth – od „krótkiej, zaimprovizowanej dygresji na temat... wprowadzeń i wstępów”². Tutaj (zważywszy, że mamy do czynienia ze słowem zapisanym) postąpiłem podobnie, znów u początku lokując najpierw metatekstowy komentarz o samej czynności inicjowania tekstu (książki), a więc coś, co nie będąc otwarciem rozważań *sensu stricto, de facto* jednak pewien początek stanowi. Zdecydowałem się na to z dwóch zasadniczych powodów. Po pierwsze, opowiadam się po stronie tych z piszących, dla których refleksja o pisaniu zdaje się nie mniej atrakcyjna i istotna niż samo pisanie, i którzy – wierząc w „prawa narracji” – „równie nieubłagane, jak prawa fizyki, choć nie można ich istnienia potwierdzić doświadczalnie z taką samą precyzją”³ – ważą znaczenie wstępu i wprowadzenia. A wprowadzenie w rozważaną problematykę wymaga wszak możliwie precyzyjnego dookreślenia co najmniej kilku kwestii, w tym tematu (zagadnienia) i sposobu werbalizacji, czyli problemu i sposobu myślenia o nim, celów i kontekstów. A wszystko to nie powinno razić rozwlekłością i zajmować wiele miejsca, co czyni z wprowadzenia bodaj najbardziej dychotomicznie nacechowaną część pracy, rozpiętą

2 J. BARTH: *Opowiadać dalej. Opowiadania*. Przeł. M. ŚWIERKOCKI. Warszawa 1999, s. 16.

3 R. SCHOLES, J. PHELAN, R. KELLOGG: *The Nature of Narrative*. The Johns Hopkins University Press. 2009. Przywołuję za: J. BARTH: *Opowiadać dalej...*, s. 6.

(zwykle lub w większości) pomiędzy potrzebą a możliwością, wyrazistością myśli a niepokojem niedomówień. Najogólniej rzecz ujmując, wcale niebłahą rolę wprowadzenia zdaje się więc dostarczenie Czytelnikowi podstawowych danych o tym, z czym ma do czynienia i jak na poruszane tekstem kwestie zapatruje się autor. Ów autorski punkt widzenia należy tu podkreślić i wyeksponować z całą mocą. Dziś wprawdzie coraz rzadziej zajmują nas intencje autora, koncentrujemy się bardziej na samym tekście i jego sytuacyjnie negocjowanych znaczeniach, lecz w tym przypadku, uwzględniając sens i funkcje tej części pracy, jest to nieodzowne. Wskazane wydaje się to także w kontekście głośniejszej i modnej niegdyś diagnozy „śmierci autora”, kwestionującej (ukształtowaną zgodnie z tradycjami nowoczesnego – nie tylko – literaturoznawstwa) wizję autora niepodzielnie panującego nad tekstem⁴. I nie chodzi rzecz jasna o rewizję tej skądinąd interesującej i poznawczo inspirującej koncepcji „desakralizacji Autora”, a tym bardziej o narzucanie określoności spojrzenia, bo przecież „nie można czytać [książek – R.S.] na jeden sposób, wszystkim czytelnikom wspólny i przy każdym odczytaniu jednaki (Maurice Blanchot powiada nawet, że pisze się je, czytając...)”⁵, ile o wyjaśnienie i wskazanie intencji oraz przesłanek, z perspektywy których autoro-

4 R. BARTHES: *Śmierć autora*. Przeł. M.P. MARKOWSKI. „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2. Trzeba tutaj wyraźnie podkreślić, że ta silnie przemawiająca do wyobraźni metafora w gruncie rzeczy nie dezawuuje znaczenia i roli autora w procesach kreacji literackiej czy artystycznej, a jedynie kwestionuje ukształtowany przez nowoczesne literaturoznawstwo określony wariant koncepcyjny autora i przypisywane mu kompetencje. Wieszczą także reorganizacje w polu doświadczenia sztuki i interpretacji związane z partycypacyjnymi tendencjami współczesnej kultury artystycznej. W pewnym sensie, podobnie jak Barthes, rzecz ujmował, lecz o wiele wcześniej, Marcel Duchamp, pisząc, że „dzieło nie jest wyłącznie intencjonalną realizacją przyjętego z góry zamierzenia, lecz na jego ostateczny kształt wpływa wiele nieprzewidzianych czynników, zaś interpretacja odbiorcy jest najważniejszym z nich”. M. DUCHAMP: *Akt twórczy*. W: C. TOMKINS: *Duchamp. Biografia*. Przeł. I. CHLEWISKA. Poznań 2001, s. 456.

5 Z. BAUMAN, R. KUBICKI, A. ZEIDLER-JANISZEWSKA: *Życie w kontekstach. Rozmowy o tym, co za nami i o tym, co przed nami*. Warszawa 2009, s. 22.

wi przyszło pracować. I które ostatecznie zdeterminowały kształt tej publikacji. Oczywiście Czytelnik nie musi ich podzielać, wiedzieć o nich jednak powinien. A to zadanie (o czym także już wcześniej pisałem) niełatwe, nie tylko w kontekście potencjalnych czytelniczych konkretyzacji pracy (niejednokrotnie tak różnych od intencji autora, iż zdaje się, że odbiorca czytał coś zgoła innego), ale także rzekomego zdystansowania się piszącego wobec własnego tekstu, który to – zwykle we wprowadzeniu właśnie – wypada mu objaśnić i komentować. To też powoduje, że, nie przeceniając znaczenia wprowadzenia (szczególnie w obrębie publikacji naukowych), poświęcam mu więcej niż zazwyczaj uwagi, wiążąc z dość precyzyjnym omówieniem problemu i strategii metodologicznej pracy. Po drugie, owo powtórzenie, wtórne i niewolne od odwołań i intertekstualnych odniesień⁶, na swój sposób koresponduje z tematem i problemem niniejszej książki. Nie o korespondencję jednak tylko chodzi, a o mechanizmy i działania, o których w dalszej części sporo piszę, a które to podejmowane tutaj zagadnienie znacząco problematyzują. Wspomniane powtórzenie, a w szczególności intertekstualne odniesienia, dyskusyjnym bowiem czynią w pewnym stopniu nie tylko przedmiot rozważań, ale także kwestię identyczności wstępu i początku, źródeł refleksji, wreszcie granic samego tekstu. Przecież w ponowoczesnej (poststrukturalnej) formule czytany i interpretowany tekst, nieustannie „pączkując”, rozszczepia swą egzemplaryczność, rozplenia się na różne strony, poddając kolejnym modyfikacjom, by ostatecznie przekształcić się w „rój tekstów, amorficzny i jak rój wciąż zmieniający swe granice”⁷.

6 Wszelako, nie zapominajmy o tym, zwracam zresztą na to uwagę we wstępie, że refleksja humanistyczna „rodzi się jako myśli o cudzych myślach, aktach woli, manifestacjach, ekspresjach, znakach”. M. BACHTIN: *Problem tekstu*. Przeł. J. FARYNO. „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 3, s. 265–266.

7 A. SZAHAJ: *Teksty na wolności (strukturalizm – poststrukturalizm – postmodernizm)*. Dostępne w Internecie: <http://kultura.wspolczesna.pl/archiwum/21993/teksty-na-wolnosci-strukturalizm-poststrukturalizm-postmodernizm> [data dostępu: 6.05.2017], s. 8. Podobnie o tekstach myśli wspomniany wyżej Roland Barthes.

Pozostaje jeszcze jedna kwestia. Chociaż wcześniej o niej nie wspomniałem, wydaje się warta uwagi. Można w niej wszak dostrzec (kolejny) czynnik wzmacniający celowość powyższych dygresji, ale też swoisty suplement do metatekstowej refleksji. Rzecz w tym, że nie sposób jej pominąć w kontekście powyższych rozważań, bo o tekst i pisanie właśnie chodzi. A ściślej o kontekst cyrograficzności jako domenę, z którą łączymy i w której umiejscawiamy między innymi dyskurs naukowy. Pośrednio wiąże się to z relacją/opozycją⁸ – ustny/pisany (oralność/cyrograficzność), bezpośrednio natomiast odnosząc się do niebudzącego dziś sprzeciwu prymatu pisma w przestrzeni dyskursu nauki. Oczywiście musimy być świadomi, że dyskurs to różne formy i media, to także wypowiedź i mowa, cyrograficzność jednak pozwala nadać mu ten rodzaj wnikliwości, uszczegółowienia, wielopłaszczyznowości czy niuansowania problematyki (fundamentalny dla nauki i naukowej odpowiedzialności za słowo), który z natury nie

Omawiając jego stanowisko, Katarzyna Wejman pisze: „tekst nie ma początku ani końca, nie jest on po prostu pewną ilością pisma, zajmującą pewną ilość miejsca i składającą się na konkretną powieść, esej lub list. Nie stanowi przedmiotu, lecz pole metodologiczne istniejące jako dyskurs. Tekst doświadczany jest jedynie w aktywności, czyli w trakcie czytania, które jest zarazem pisaniem, biorącym udział w nieustającej grze znaczących, grze różnic, odniesień i przesunięć. Co znamienne, ta aktywność czytania jest wpisywaniem się w inter-tekst jak w tkaninę o różnych spłotach, wydawaniem się na grę różnic. Podmiot, według Barthes’a, wpisując się w tekst, zostaje przezeń przekształcony i ulega dezintegracji, ztraca się”. K. WEJMAN: *Interaktywna sztuka nowych mediów – eksperyment na ciele odbiorcy*. „Naukowy Przegląd Dziennikarski” 2013, nr 4(8). Dostępne w Internecie: <http://naukowy-przeglad-dziennikarski.org/nr/4-2013/6.pdf> [data dostępu: 6.05.2017].

8 Choć to problem co najmniej dyskusyjny i na różne sposoby ujmowany. Dla niektórych na przykład „opozycja piśmienności i moralności” to „rodzaj epistemologicznej fikcji, ponieważ opozycja ta mogła zostać ustanowiona wyłącznie na gruncie kultury cyrograficznej. To pismo odkryło fenomen oralności, ono jest obserwatorem głosu, a ta konstruktywistyczna metafora o tyle jest tu przydatna, o ile konotuje niezbędny lekturze zmysł wzroku”. D. ŚNIEŻKO: *Pismo i głos: historia i literatura*. „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2, s. 11. Dostępne w Internecie: http://rcin.org.pl/Content/50781/WA248_66853_P-I-2524_snieszko-pismo.pdf [data dostępu: 6.05.2017].

jest możliwy, mimo obecności formuł mnemotechnicznych, w mowie żywej, w jej uogólniającym, płynnym, niejednokrotnie spontanicznym wymiarze. W efekcie naukowy dyskurs jest w gruncie rzeczy nieuchronnie metatekstową refleksją nad zapisanym, odnoszącą się do innych tekstów i pozostającą z nimi w dialogicznym związku. Innymi słowy, jak podkreśla Walter J. Ong, cyrograficzność nie tylko odmieniła status pamięci, dylematy akumulacji wiedzy i doświadczenia, łącząc z pismem i na pismo przenosząc, ale też „przekształciła ludzką świadomość znacznie bardziej niż jakikolwiek inny wynalazek”⁹. Ostatecznie stała się także ontycznym fundamentem praktyki konstytuującej zarazem sam dyskurs i przejawiające się przezeń problemy. Wszak „słowo pisane nie tylko wyodrębnia analizę”¹⁰, ale przede wszystkim umożliwia coś, „co Jack Goody nazywa »badaniem wstecznym« (*backward scanning*), umożliwia eliminację niespójności w pisaniu, pozwala na wybór słów z rozmyślną selektywnością, która zapewnia myśli i słowu nową wartość różnicowania”¹¹, a co za tym idzie: niedostępną dla oralności precyzję i „analityczną dokładność”. Mijmy to na uwadze, gdy o dyskursie, pisaniu i piśmie mowa.

Wcześniej więc pisałem¹², tutaj powtórzę, gdyby pierwszym akapitem książki uczynić zawiązek wypowiedzi pozornie niezwiązany z wiodącym problemem pracy, a konkretnie dygresję na temat możliwości aranżowania wstępu/wprowadzenia, to pośród co najmniej kilku opcji otwarcia można by wskazać operowanie cytatem, przywołaniem, mottem bądź anegdotą. Z ewentualności, jakie się w tej sytuacji otwierają, korzystam (inaczej niż przedtem), odwołując się do umiejscowionych przed *Słowem wstępnym* cytatów

9 W.J. ONG: *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Przekł., wstęp i red. nauk. J. JAPOLA. Warszawa 2011, s. 131.

10 Ibidem, s. 164.

11 Ibidem.

12 Por. R. SOLIK: *Doświadczenie sztuki jako (również) doświadczenie dyskursywne*. W: *Kształty i myśli. Dyskurs a doświadczenie sztuki*. Red. R. SOLIK. Katowice 2013, s. 21.

(strona 7). Wspomniane cytaty wraz z „zaimprovizowaną dygresją” o wprowadzeniu czynię źródłem oraz początkiem tekstu (proponowanego dyskursu) i to w dwojakim sensie, który podpowiada zdrowy rozsądek (choć to, co zdroworozsądkowe, zazwyczaj okazuje się efektem interpretacji kulturowo uwikłanej i społecznie okrzepłej), a także rozwijana w dalszej części pracy problematyka, jak i pamiętając o tym, w jaki sposób o granicach tekstów i książek pisał niegdyś Michel Foucault¹³. Sięgamy jednak w tym kontekście jeszcze do związanej z pisanem i komentowaniem tekstu konkluzji Umberta Eco, potraktujmy ją jako rozwinięcie dotychczasowych (metatekstowych?) dygresji. A chodzi o głoszoną, lecz niespełnioną sugestię autora między innymi *Imienia róży*, iż „pisarz nie powinien objaśniać dzieła”, a nade wszystko powieści, „która jest maszyną do wytwarzania interpretacji”¹⁴ (podobnie zresztą jak większość czytanych tekstów, choć w tym przypadku powieść zdaje się gatun-

13 Pamiętamy, że podważono dziś (zarówno w zakresie teorii dzieła literackiego, jak i sztuk wizualnych) jednoznaczność identyfikacji materialnego nośnika z wytworem i granicą dzieła; zakwestionowano również, jakoby substancja ograniczająca kształt *signifiant* miała jednocześnie ustanawiać ramy i granice dzieła jako takiego. Por. W. KALAGA: *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*. Kraków 2001. Zwłaszcza rozdział V: *Granice tekstu*. Problematykę tę ilustruje również koncepcja „granic książki” wspomnianego M. Foucaulta. Książka, jako tekst uczestniczący w specyficznym sposobie w procesach semiozy, modelowo obrazuje przezwyciężenie materialnych granic przedmiotu. Francuski myśliciel pisze: „Granice książki nigdy nie są wyraziste, dokładnie wytyczone: poza obszarem zakreślonym przez tytuł, pierwsze zdania i ostatnią kropkę, poza jej wewnętrzną konfiguracją i formą, która ją autonomizuje, mieści się w systemie odniesień do innych książek, do innych tekstów, do innych zdań – jest jednym z węzłów całej sieci. [...] Książka daremnie usiłuje jawić się jako przedmiot, który mamy pod ręką, daremnie krzepnie w ów mały prostopadłościan, który ją w sobie zamyka. Jej jedność jest zmienna i relatywna: gdy poddać ją badaniu, przestaje być oczywista – nie wskazuje na siebie samą, albowiem może powstać jedynie ze złożonego pola dyskursu”. M. FOUCAULT: *Archeologia wiedzy*. Przeł. A. SIEMEK. Warszawa 1977, s. 46–47.

14 U. ECO: *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*. W: IDEM: *Imię róży*. Przeł. A. SZYMANOWSKI. Warszawa 1991, s. 593.

kiem uprzywilejowanym). Z pewnością wielu założenie to przekona, zwłaszcza w kontekście literatury pięknej, powieści konkretyzującej się w aktach pisania i czytania. Zwłaszcza gdy proces pisania będziemy rozumieć – podobnie jak przywołany wcześniej Roland Barthes – jako „performatyw” prowadzący w „wielowymiarową przestrzeń” tekstu, „w której stykają się i spierają rozmaite sposoby pisania, z których żaden nie posiada nadrzędnego znaczenia”¹⁵. Zgodzą się z Eco zapewne również ci, którzy, porzuciwszy opresję epistemologicznie ukierunkowanej interpretacji, nie sprowadzają czytania i interpretacji wyłącznie do egzegezy niezmiennego znaczenia tekstu lub autorskiej intencji, samego zaś tekstu do „ciągłej sekwencji słów, za którą kryłby się pojedynczy, »teologiczny sens«”¹⁶. Przypuszczalnie podzielą je także ci, dla których będzie ono głosem profesjonalisty: wziętego pisarza, naukowca, badacza tekstów kultury, bibliofila, światowej sławy semiologa, teoretyka interpretacji. To zaś czyni prawdopodobnym przeświadczenie o autorytecie tak dalece i skutecznie determinującym sposób postrzegania kwestii, że wielu czytającym nie pozostanie zapewne nic innego poza oczywistą akceptacją. Problem w tym jednak, że Eco zdawał sobie sprawę z niemożliwości niekomentowania, a w efekcie z nierealności „wytrwania przy zacnym zamiarze”¹⁷ nieobjaśnienia dzieła. I chociaż nie uczynił tego (jak zwykle się to robi) we wprowadzeniu, to ostatecznie w *Dopiskach na marginesie „Imienia róży”* nie zrezygnował z przywileju (lub konieczności) obszernego skomentowania powieści i zarazem związanych z procesem twórczym dylematów i wyborów. Uczynił to zresztą z właściwą sobie swadą i błyskotliwością. W szerszej perspektywie intrygująca w tych rozważaniach wydaje się również nierealność istnienia językowych narracji wolnych od jakichkolwiek przejawów i form komentowania, artykułowanych bądź to dosłownie (w rodzaju metatekstowych komentarzy na przy-

15 R. BARTHES: *Śmierć autora...*, s. 250.

16 Ibidem.

17 U. ECO: *Dopiski na marginesie...*, s. 593.

kład Johna Bartha)¹⁸, bądź wyrażonych gdzieś między wierszami, zagnieżdżonych w językowej/literackiej materii, w intertekstualnych splotach i uwikłaniach. Język nie jest i nigdy bowiem nie był neutralnym tworzywem opisu oraz werbalizacji, a także „nie posiada kształtu niezależnego od kontekstu”¹⁹. Jako system jest strukturą władzy i wartościowania (z czego zresztą Eco, omawiający choćby słynne wystąpienie Barthes’a w Collège de France z 17 stycznia 1977 roku²⁰, doskonale zdawał sobie sprawę). Problem ten przejawia się dziś także z całym napięciem między innymi w dyskursie etnograficznym. Szczególnie w konfrontacji narracji etnograficznych o „silnie umiejscowionej naturze opisu” i retoryce „bycia tam”, wyrosłej z tradycji badań terenowych (aspirujących do neutralności i prawdziwości przekazów/opisów antropologicznych) z krytyczną samoświadomością współczesnej antropologii, demystyfikującej neutral-

18 Myślę tu w szczególności o dwóch książkach BARTHA: *Opowiadać dalej...*; *Pływająca opera*. Przeł. P. ZNANIECKI. Warszawa 1998.

19 S. FISH: *Zwykłe okoliczności, język dosłowny, bezpośrednie akty mowy, to, co normalne, potoczne, oczywiste, zrozumiałe samo przez się i inne szczególne przypadki*. Przeł. M. SMOCZYŃSKI. W: S. FISH: *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*. Red. A. SZAHAJ. Przeł. K. ABRISZEWSKI [i in.]. Kraków 2008, s. 29. Jeszcze dosłowniej pisze o tym Michel FOUCAULT, formułując rzecz następująco: „Kiedy okazało się, że mowa ma swoją historię, konsystencję i gęstość, dostrzeżono w niej siedlisko tradycji, bezgłośnych nawyków, mrocznego ducha narodów, gdzie narasta pamięć dziejowa, nieświadoma własnych zasobów. Ludzie bowiem sądzą, że panują nad swoimi słowami, nie wiedząc, że to oni sami stosują się do ich wymagań, skoro powierzają własne myśli wyrazom [...] i wcielają je w formy, których wymiaru historycznego nie ogarniają. Dyspozycje gramatyczne języka okazują się rodzajem form apriorycznych tego, co może być w nim wypowiedziane”. IDEM: *Słowa i rzeczy*. Przeł. S. CICHOWICZ. W: *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*. Red. W. KARPIŃSKI. Warszawa 1974, s. 329. Podobnie problem ujmuje Ludwik FLECK, pisząc: „Już w strukturze języka zawarta jest zniewalająca wspólnota filozofia, już w pojedynczym słowie dane są zawile teorie”. IDEM: *Powstanie i rozwój faktu naukowego. Wprowadzenie do nauki o stylu myślowym i kolektywie myślowym*. Przeł. M. TUSZKIEWICZ. Lublin 1986, s. 71.

20 U. ECO: *Język, władza, siła*. W: IDEM: *Semiologia życia codziennego*. Przeł. J. UGNIIEWSKA, P. SALWA. Warszawa 1998.

ność i obiektywność opisu w kontekście przesłanek na przykład ideologicznych²¹. Pojęciowe dyspozycje kształtują zatem prawidłowości naszego postrzegania świata, każdy zaś rodzaj doświadczenia okazuje się językiem przesiąknięty i w nim zapośredniczony. Stąd też wszelkie procesy komunikacji, nie wyłączając nie tylko literatury, ale także systemów pozawerbalnych, warunkowane są językowym konwencjonalizmem i kreacjonizmem. Nie zapominajmy o tym również w kontekście niniejszej pracy. Skłaniam się tedy ku temu, by sądzić, że nawet tekst literacki jest w pewnym sensie także komentarzem (proza wspomnianego Bartha zdaje się tego znakomitym przykładem), podobnie jak piszący podzielającym określone przesłanki komentatorem/narratorem. A to również z tej przyczyny, że „dyskursywne rozumienie narracji idzie w parze z poglądem, iż narracja uczestniczy w procesie poznawczym konstruowania obrazu świata” i w konsekwencji okazuje się nie tyle sposobem językowego ujęcia, ile przede wszystkim „strukturą, w jakiej przebiega nasze rozumienie siebie i świata”²².

Tą oto konkluzją osiągnęliśmy wreszcie punkt, w którym powinniśmy przejść do następnego ogniwa refleksji i zasadniczego celu tej części pracy. Mając na uwadze, co zostało dotąd powiedziane oraz nieodzowną zwłaszcza dla publikacji naukowych „odpowiedzialność za słowo”, czas wywiązać się z obietnicy dostarczenia Czytelnikowi wiedzy wykraczającej poza uogólnienie tytułu książki i lakoniczny wstęp; wiedzy o tym, czym i w jaki sposób będę się w tej pracy zajmował. Dosłowniej rzecz ujmując, chodzi o przedmiot i metodę. A najprościej to osiągnąć, odwołując się do wspomnianych cytatów z tekstów Rosalind Epstein Krauss i Michała Pawła Markowskiego. Przywołane fragmenty wyznaczają bowiem podejmowane w książce

21 Odwołuję się tutaj do ustaleń współczesnej antropologii refleksyjnej. Por. C. GEERTZ: *Dzieło i życie. Antropolog jako autor*. Przeł. E. DŻURAK, S. SIKORA. Warszawa 2000. Sporo o tej problematyce znajdziemy także u Claude’a LÉVI-STRAUSSA. Zob. IDEM: *Smutek tropików*. Przeł. A. STEINSBERG. Warszawa 1964.

22 K. ROSNER: *Narracja, tożsamość i czas*. Kraków 2003, s. 76–77.

zagadnienie, a też kierunek i sposób, w jaki przyszło mi o nim myśleć i pisać. Odpowiednio więc, pierwszy szkicuje i rozstrzyga o problemie, drugi o perspektywie metodologicznej i jej teoriopoznawczych przesłankach. Oba jednak wymagają skomentowania. Pierwszy w zakresie czasoprzestrzeni oraz aspektowości prowadzonych rozważań (co zdaje się udziałem niemal każdej pracy), drugi – założeń i wyborów, warunkujących przyjętą wykładnię interpretacyjną. Zajmuje mnie zatem problem dyskursu o oryginalności sztuki i dzieła sztuki, a w zasadzie – precyzyjniej kreśląc intencje – oryginalności w sztuce, w znaczeniu nie tyle może autentyczności wytworu, ile oryginalności rozwiązań, nowatorstwa i niepowtarzalności. I chociaż te dwa aspekty, desygnujące odmienne kwestie, niejednokrotnie krzyżują się i nachodzą na siebie w praktyce językowej, nie o oryginalność jako implikację oryginału (historycznej autentyczności obiektu) tutaj chodzi, ale w głównej mierze o własność wynikającą ze specyfiki i natury dzieła sztuki.

A dlaczego oryginalność? Poddaję to zagadnienie pod rozważę, bo niewątpliwie oryginalność należy do kategorii integralnie ze sztuką powiązanych, ale też tworzących z nią różne konfiguracje, zarówno w obszarze praktyki artystycznej, jak i dyskursu teoretycznego. Co więcej oryginalność jest jednym z najważniejszych pojęć dysktywnych i deskryptywnych sztuki, szczególnie w zakresie krytyki artystycznej i estetyki formalistycznej, kładącej nacisk na walory i nieodzowność formalno-plastycznego ukształtowania (ustrukturowania) obiektu. Jest pojęciem niezmiennie obecnym w przestrzeni współczesnych dyskursów o sztuce, w tekstach krytycznych i recenzjach, a przy tym historycznie bynajmniej nie tylko niejednoznaczny, lecz wręcz w swoich znaczeniach skrajnym. I choć mówimy tu o pojęciu historycznie ugruntowanym (szczególnie od początku nowoczesności), o zdecydowanie pozytywnych konotacjach, wzajemność relacji ze sztuką (w diachronicznym ujęciu) nie jest i wcale nie była tak jednoznaczna, jak mogłoby się z pozornie wydawać. Dotyczy to doświadczenia nie tylko oryginału, ale także oryginalności. Tego pierwszego nieodmiennie pożądaliliśmy i pożądamy w kontekście ak-

tywności kolekcjonerskiej bądź wizyty w muzeum i galerii (chyba, że zwiedzeni atrakcyjnością różnego rodzaju substytutów z Wax Museums czy zdublowanej rzeczywistości przestaniemy „odczuwać potrzebę obejrzenia oryginału”). Zwykle jednak jej nie kwestionujemy, choć niejednokrotnie naoczny kontakt z oryginałem zastępujemy reprodukcją. Oryginalności z kolei, łączonej z nowatorstwem, jedynostkowością, bezprecedensowością itp., spodziewamy się po stronie praktyki artystycznej. Normą wydaje się – w pewnym sensie ugruntowała to niesłychana przemienność dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych nurtów artystycznych – że kolejne przedsięwzięcia będą dalszym pomnażaniem i ucieleśnianiem nowości, w imię jej wszechogarniającego współczesność kultu. Stąd za prawdopodobne w obrębie dzisiejszej praktyki artystycznej można uznać „wytworzenie, na żądanie, egzemplarza, którego nikt nie chciałby wyłączyć, ale też nikt nie mógłby również zaliczyć do kanonu [sztuki – R.S.]”²³. W otwartej formule twórczości eksplorującej „niewypowiadalne i niewidzialne” (Jean-Francois Lyotard), „zdolnej transformować swoje bliższe i dalsze warunki”²⁴ (Joseph Margolis) oryginalność zdaje się własnością nadrzędną, szczególnie dla sztuki nowoczesnej. Niektórzy krytycy i historycy sztuki widzieli w niej wręcz „jedyne właściwe kryterium wartościowania artystycznej doskonałości”²⁵. Stanowi też ona jedno z wiodących kryteriów w recenzjach zarówno naukowych, jak i artystycznych. Pytanie o nowatorstwo rozwiązań pojawia się już na poziomie licencjatu i magisterium. O „oryginalności problemu naukowego”, „oryginalnym dokonaniu artystycznym” lub „oryginalnym osiągnięciu projektowym” wspominają także zapisy *Ustawy o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz stopniach i tytule*

23 J. MARGOLIS: *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki? Wykłady z filozofii sztuki*. Red. K. WILKOSZEWSKA. Przeł. W. CHOJNA, K. GUCZAŁSKI, K. JAKUBCZAK, K. WILKOSZEWSKA. Kraków 2004, s. 27.

24 Ibidem, s. 139.

25 J. BIAŁOSTOCKI: *Symbole i obrazy w świecie sztuki*. Warszawa 1982, s. 57. Por. H.W. JANSON: *Originality as a Ground for Judgement of Excellence*. In: *Art and Philosophy, A Symposium*. Ed. S. HOOK. New York 1966.

w zakresie sztuki²⁶. W świetle tych postanowień „przewodowe” realizacje powinny być oryginalne i stanowić „znaczący wkład autora w rozwój określonej dyscypliny naukowej lub artystycznej”²⁷. Oryginalność stała się więc jednym z naczelných zawałań dziewina- sto- i dwudziestowiecznej sztuki, mających niebagatelny wpływ na proces nieustannego redefiniowania granic doświadczenia estetycznego. Sztuka jednak zwykle oryginalności nie pożądała (oczywiście oryginalności w aktualnym pojmowaniu tej kategorii) i przez wieki dobrze sobie bez niej radziła. Bo gdy przychodzi nam spojrzeć na to zagadnienie z perspektywy ciągłości jej dziejów, niewykraczające poza romantyzm zainteresowanie oryginalnością (w modernistycznej reinterpretacji) zdaje się co najwyżej krótką, „sezonową fascynacją”. Na razie wciąż atrakcyjną i aktualną. Dyskurs nowoczesności uczynił z oryginalności swoisty fetysz. Obdarzył ją statusem kategorii profilującej kształtowane wobec sztuki preferencje, ale też jej potencjalne reinterpretacje. I choć ponowoczesność ten stan rzeczy nieco odczarowała, oryginalność nadal intryguje. Tymczasem niewiele z tego, co do bycia oryginalnym (w sensie nowatorskim i źródłowym) pretendowało, na taką kwalifikację w istocie zasługuje. Interesujące wydaje się także to, że fetyszyzacja oryginalności wiąże się z kulturą (artystyczną), która, pożądać oryginalności i nowatorstwa rozwiązań zarazem, niejednokrotnie pomniejsza wagę oryginału, zastępując go doświadczeniem reprodukcji, kopii, duplikatu. Odnoszę wreszcie wrażenie, że również w „formulicznie”²⁸ zainfekowanej praktyce współczesnego dyskursu o sztuce nadużywaną for-

26 Ustawa z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytułach naukowych oraz o stopniach i tytułach w zakresie sztuki. Dostępne w Internecie: http://www.writw.us.edu.pl/images/pliki/ustawa_14_03_2003.pdf [data dostępu: 6.05.2017].

27 Ibidem.

28 Nawiązuję tutaj, uwzględniając przy tym oczywiste różnice, do inspirującej koncepcji „pamięci formulicznej” Ewy Kosowskiej. Mowa tam o modnych, atrakcyjnych funkcjonujących w dyskursach formułach, które „powtarzane często i mechanicznie w obiegu powszechnym stają się źródłem stereotypu, powielanego niekiedy wbrew indywidualnemu doświadczeniu”. E. KOSOWSKA: *Przyszłość dyskursu*

mułę oryginalności ostatecznie przekształciliśmy w nawykowy slogan, modny frazes. Przereklamowany i zafałszowany. Uczyniliśmy z niej atrakcyjną frazę, nieraz bezrefleksyjnie powtarzaną, zatracając przy tym potrzebę namysłu nad sensem i znaczeniem tej kategorii oraz zasadnością dyskursywnych kwalifikacji.

Zajmując się oryginalnością, w odróżnieniu do Rosalind Krauss, zarówno jej książki *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, jak i artykułu pomieszczonego w *Postmodernizmie. Antologii przekładów*, z którego pochodzi przywołany i wspomniany cytat²⁹, nie ograniczam się jednak do rzeczywistości sztuki awangardy i przełomu wieków dziewiętnastego i dwudziestego. Mam świadomość, że czasoprzestrzeń artystycznych modernizmów, zwłaszcza drugiej połowy dziewiętnastego stulecia, wydaje się w przypadku podejmowanej problematyki szczególnie uzasadniona. Bo chociaż zagadnienie oryginalności – jak podaje Derek Attridge – „pojawiło się w pełni na poziomie teoretycznym w dziele Edwarda Younga *Conjectures on Original Composition* z 1759 roku”³⁰, a wcześniej przejawiało się w badaniach literackich oraz w refleksji estetyki zwykle w związku z kategorią „geniuszu” lub „górnosci”, to jednak dopiero w drugiej połowie dziewiętnastego stulecia i na przełomie wieków oryginalność stała się jedną z wiodących kategorii w obrębie dyskursu sztuki i literatury. Innymi słowy to właśnie nowoczesność i jej artystyczne modernizmy usankcjonowały wartość zmiany i pragnienie generowania niemających precedensów rozwiązań³¹. Zgodnie z Poundowskim „»Uczyń to

a pamięć kulturowa. W: „Acta Universitatis Wratislaviensis”, No 3487, *Prace kulturoznawcze* 15. Wrocław 2013, s. 58.

29 Przekład ten stanowi jeden z esejów z książki Rosalind E. Krauss opublikowanej w 1985 roku pt. *Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Polska wersja: R. KRAUSS: *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*. Przeł. M. SZUBA. Gdańsk 2011.

30 D. ATTRIDGE: *Jednostkowość literatury*. Przeł. P. MOŚCICKI. Kraków 2007, s. 59 (w przypisie).

31 Aczkolwiek należy pamiętać, zwraca uwagę na to między innymi Matei Calinescu, że „ogólnie biorąc, rosnące tempo zmian zmniejsza wagę każdej konkret-

nowym!«), kult zmiany i nowości wyzwolił ekspansywność i radykalizm formalnych eksperymentów, a co za tym idzie, nieograniczoność artystycznych poszukiwań zawisłych przede wszystkim od autorskich preferencji i wyborów. Modernistyczne kontestacje unieważniły dawne stabilizacje i estetyczne normy, zaś nadwartościowanie zmiany i nowości, oswobodzonych z historycznych konotacji³², nazaczyło dzieło sztuki piętnem jednorazowości, jednostkowości i niepowtarzalności. A to własności, w imię których „awangardowy artysta rościł sobie [...] prawo do oryginalności, uważając ją – można by powiedzieć – za swój stan przyrodzony”³³. Modernizm więc, z jego

nej zmiany. Nowość nie jest już nowością. Jeśli modernizm prowadził niegdyś do ukształtowania »estetyki szoku«, to wydaje się, że wysiłek ten skończył się porażką. Dzisiaj najrozmaitsze wytwory artystyczne (od ezoterycznie wyrafinowanych do zwykłego kiczu) spoczywają obok siebie w »kulturalnym supermarkecie«. M. CALINESCU: *Faces of Modernity. Avant-Garde, Decadence, Kitsch*. Bloomington 1977, s. 146. Przywołuję za: Z. BAUMAN: *Prawodawcy i tłumacze*. Przeł. A. TANALSKA. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. NYCZ. Kraków 1998, s. 287.

32 Nie zapominajmy, że zmiana i nowość – jak wielokrotnie wskazują etnologia i historia kultury – nie zawsze były zjawiskami pożądanymi. I chociaż w naszej rzeczywistości kulturowej uchodzą zwykle za coś pozytywnego, rozwojowego (i to nie tylko w obszarze sztuki), to w wielu kulturach przypisywano im charakter dezintegrujący i w efekcie niszczący. Zmiana kulturowa, implikująca różnego typu reorganizacje, niejednokrotnie wiązała się z dylematami nieokreśloności, dezintegracji, dysjunkcji, przemieszczenia, rozproszenia, dyfuzji czy rozszczepienia. Skrajnym przykładem kultury zorientowanej na przeszłość i tradycję wydaje się średniowiecze, dla którego zmiana i nowość były czymś nie tylko niepożądanym, niebezpiecznym, ale wręcz szatańskim. „Innowacja to grzech. Kościół skwapliwie tępi *novitates*. Nie tylko dziedzinę intelektualną przytłacza ciężar starych autorytetów. Odczuwa się go we wszystkich sektorach życia. Jest to zresztą znamienne dla społeczeństwa tradycyjnego i chłopskiego, gdzie prawda to tajemnica przekazywana z pokolenia w pokolenie, pozostawiana przez mędrca (mistrza) temu, kogo uznał godnym depozytu”. J. LE GOFF: *Kultura średniowiecznej Europy*. Przeł. H. SZUMAŃSKA-GROSSOWA. Warszawa 1997, s. 326; J. KAMOCKI: *Etnologia ludów pozaeuropejskich*. Kraków 2003.

33 R.E. KRAUSS: *Oryginalność awangardy*. Przeł. M. SUGIERA. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów...*, s. 408.

pragnieniami innowacji, zmiany i nowości, stanowi niezwykle istotny kontekst (komponent) rozważań nad oryginalnością sztuki. Co więcej uwarunkowania te rozstrzygnęły o tym, że jedną z dominujących charakterystyk sztuki romantycznej i modernistycznej stała się właśnie oryginalność³⁴. Jak wspomniałem, proponuję jednak wyjść poza tę uprzywilejowaną dyskursywnie przestrzeń i spojrzeć na zagadnienie oryginalności w sztuce z szerszej perspektywy. Perspektywy, która, po pierwsze, w wymiarze czasoprzestrzennym wykracza poza cezurę osiemnastego stulecia i wskazaną przez Attridge'a dosłowną obecność pojęcia na poziomie teoretycznym, a co za tym idzie uwzględnia problem nowości, nowatorstwa oraz oryginalności w domenie różnych praktyk artystycznych i formacji kulturowych. Po drugie, nie koncentruje się na najbardziej reprezentatywnych stanowiskach i koncepcjach, zarówno *explicite*, jak i *implicite* formułowanych (modernistycznych czy awangardowych). Po trzecie, mając na uwadze aspektowość znaczeń i konotacji oryginalności, a także sposoby rozumienia tegoż pojęcia, wiąże je ze zmiennością koncepcyjnych wariantów sztuki. Nie chodzi bowiem o konkretne realizacje artystyczne (o ich oryginalność lub nieoryginalność), ale przemyślenie problemu w relacji do wybranych conceptów i kontekstów sztuki. W efekcie, po czwarte, kontekstem rozważań nad oryginalnością w sztuce czyni także konkretne (historyczne zmienne) paradygmaty artystyczne, poczynawszy od klasycznego (tradycyjnego) paradygmatu, na twórczości partycypacyjnej i interaktywnej kończąc. W ten sposób zagadnienie oryginalności konfrontuję nie tylko z tradycyjną sztuką rękodzielną, formalnie ustrukturuowaną, ale także z przedsięwzięciami, bardziej problematycznymi, o hybrydalnej naturze, złożonej z ontycznie zróżnicowanych elementów. Tym samym, łącząc problem oryginalności z odmiennymi wariantami sztuki, rezygnuję z ujęcia synchronicznego i opowiadam się za oglądem aspektowo-diachronicznym. Takie sprofilowanie oglądu uwypukla również de-

34 Por. R. NYCZ: *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. NYCZ. Kraków 2006.

cydującą rolę uwikłań kontekstualnych, a co za tym idzie historycznego pojmowania oryginalności. Myślę tutaj zarówno o kontekstualizacji pojęć i praktyk deskryptywnych, okolicznościach języka, jak i o zmienności historycznych parametrów doświadczenia. Wszak, jak przypomina Barry Barnes, „zmiany w użyciu środków językowych i związane z nimi zmiany znaczeń [niezmiennie – R.S.] odnoszą się do określonych zbiorowych celów i interesów. Nawet cele techniczne i predykcyjne zmieniają się z jednego kontekstu do drugiego i są społecznie utrwalane”³⁵. Kontekstualność traktuję zresztą jako fundamentalny element poznawczej infrastruktury, który demistyfikuje wszelkiego rodzaju nadzieje na uniwersalność (z wyjątkiem „uniwersalnych właściwości życia społecznego”³⁶) i nie tylko kształtuje parametry doświadczenia dzieła, sposób, w jaki istnieje ono dla odbiorcy, ale też przypisywane mu sensy i własności. Zwykle zmienne, tymczasowe, historyczne, warunkowane zmianami kulturowych okoliczności lub rekonfiguracją przesłanek metodologicznych. Wszelako – podkreślmy to z całą mocą – „dziełom sztuki [...] przypisuje się określone znaczenia albo struktury znaczące tylko za pomocą odpowiednich abstrakcji tworzonych [ciągle i bezwzględnie – R.S.] w ramach zmiennych kontekstów”³⁷ historyczno-kulturowych. A za-

35 B. BARNES: *Konwencjonalny składnik wiedzy i poznania*. Przeł. M. TEMPCZYK. W: *Mocny program socjologii wiedzy*. Przeł. Z. JANKIELEWICZ [i in.]. Red. B. BARNES, D. BLOOR. Warszawa 1993, s. 122.

36 Por. CH. JENKS: *Kultura*. Przeł. W. BURSZA. Poznań 1999, s. 7–8: „Każde pokolenie, jak się słusznie zakłada, tworzy nowe obiekty, idee i znaczenia – taka jest istota zmiany społecznej. Jednakże spuścizna kolejnych pokoleń i późniejsze refleksyjne dociekania historyczne świadczą o tym, iż mimo obecności elementów oryginalnych są one w dużym stopniu przypomnieniem idei i problemów, które pojawiły się już wcześniej. Nie jest to prymitywna obrona doktryny wiecznych powrotów ani argument podtrzymujący teorię uniwersalnych właściwości życia społecznego. Poddaję tutaj pod rozważę fakt, że każda twórczość musi być odnoszona do jej społecznego kontekstu”.

37 J. MARGOLIS: *Czym, w gruncie rzeczy...*, s. 126. Myśląc o kontekstualności doświadczenia dzieła sztuki, trzeba również pamiętać, a zwraca na to uwagę choćby Arnold Berleant, że to także kontekstualność rzeczywistości. W tym odniesieniu

tem nie podejmuję tutaj refleksji nad indeksami oryginalności, nie poszukuję „dowodów czy certyfikatów oryginalności”³⁸, a tym bardziej „koniunkcji cech” determinujących bezprecedensowość lub źródłowość dzieła sztuki. To uznaję zresztą za praktykę niejednokrotnie (metodologicznie) wysoce podejrzaną i ryzykowną. Zważywszy wielopostaciowość historycznych manifestacji sztuki, jej samonapędzającą skłonność do przekształceń, trudno o uniwersalne rozstrzygnięcia i niezmiennie własności przypisywane artystycznym artefaktom. Te zwykle, jeśli nawet za takowe uchodziły, okazywały się tymczasowe i sytuacyjne, podobnie jak sytuacyjne jest każdorazowe doświadczenie dzieła sztuki. Hans-Georg Gadamer pisał niegdyś: „Sens dzieła sztuki polega raczej na tym, że jest ono tu oto”³⁹, można by dodać – tu i teraz, ze szczególnym naciskiem na „teraz”⁴⁰. Sytuacyjność jest wszak korelatem i wyznacznikiem nie tylko naszej obecności i aktywności, ale i naszego rozumienia czegokolwiek. Stanowi współczynnik, który strukturyzuje wszelkie doświadczenie, którego nie sposób unieważnić, zawiesić, wykluczyć. Nie poszukuję tedy wolnych od uwarunkowań sytuacyjnych własności i cech, które decydowałaby o artystycznym statusie obiektu bądź certyfikowałyby oryginalność dzieła⁴¹. Tym bardziej, że własności dzieła sztuki –

kwestionuje nawet autonomiczność świata sztuki. Por. A. BERLEANT: *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*. Przeł. M. KORUSIEWICZ, T. MARKIEWKA. Kraków 2007.

38 R.E. KRAUSS: *Oryginalność awangardy*. Przeł. M. SUGIERA..., s. 411–412.

39 H.-G. GADAMER: *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*. Przeł. K. KRZEMIENIOWA. Warszawa 1993, s. 44.

40 Podkreślam tutaj znaczenie terażniejszości (momentu recentywistycznego), albowiem doświadczenie sztuki jako kontekstualne i czasowe podlega także (co nieuchronne) recentywistycznej normie, opartej na neosemantyzacji klasycznej definicji prawdy, na przejściu od „zgodności myśli z rzeczywistością” do „jedności myśli z bytem”, wszak „czasowość zostaje nam z punktu widzenia bytu zaaplikowana *a recentiori*”. Por. J. BAŃKA: *Traktat o czasie. Czas a poczucie dziejowości istnienia w koncepcjach recentywizmu i prezentyzmu*. Katowice 1991, s. 70.

41 Nie zapominajmy, że długi czas, w obrębie postawy esencjalistycznej oraz sztuki rękodzielnej, rozpoznanie obiektu jako przynależnego do klasy przedmiotów ar-

o czym już dzisiaj wiemy – nie zależą wyłącznie od niego samego; konkretyzują się bowiem nie tyle ze względu na sposób formalnego upostaciowienia, ile w procesach interpretacji. Własności zyskują tedy określone konkretyzacje nie z racji tego, że są takie, a nie inne, utrwalone w tworzywie, lecz że postrzegamy je jako takie w świetle respektowanych strategii rozumienia, nie tyle mocą indywidualnej świadomości percypującego, ile raczej pod wpływem kulturowej infrastruktury poznawczej⁴². Innymi słowy kwalifikacja oryginalności dzieła sztuki (jak i dowolnej, identyfikowanej własności) to wyrażona w interpretacji konkretyzacja, poparta głębokim przeświadczeniem o tym, że sztuka (podobnie zresztą jak inne byty, obiekty i zjawiska) nie istnieje nigdy sama przez się⁴³, lecz wyłącznie poprzez swoje kontekstualne interpretacje (będące niczym innym jak wytwor-

tystycznych łączono wyłącznie z identyfikacją percepcyjnie uchwytnych własności, wynikających z formalno-ekspresyjnego ukształtowania. Kontakt z dziełem wymagał tym samym uchwycenia i wskazania tych własności (uwarunkowań aksjono-normatywnych, stylowych, artystycznych, estetycznych). Co więcej „Tego rodzaju przeświadczenia – pisze Magdalena Popiel – legły u podstaw tych nurtów, które poszukiwały cech konstytutywnych we właściwościach samego przedmiotu (formalizm, strukturalizm, fenomenologia) oraz tych, które wskazywały głównie na rolę twórców i odbiorców (np. emocjonalizm, koncepcje ekspresjonistyczne, psychoanalizyczne)”. M. POPIEL: *O nową estetykę. Między filozofią sztuki a filozofią kultury*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. NYCZ. Kraków 2006, s. 339–340. Szerzej o problematyce tej piszę w książce: R. SOLIK: *Sztuka jako interpretacja. Z problemów dyskursu artystycznego*. Katowice 2012 (szczególnie podrozdziały: *Przesłanki – cechy konstytutywne; W stronę interpretacji; W horyzoncie interpretacji*).

42 Por. W. KALAGA: *Mgławice dyskursu...*

43 O zależnościach tych i uwarunkowaniach wspominają między innymi także Michel Foucault i Pierre Bourdieu. Ten ostatni w następujący sposób relacjonuje stanowisko Foucaulta: „To u Michela Foucaulta, niewątpliwie, można odnaleźć najściślej sformułowanie podstaw strukturalnej analizy przedmiotów kulturowych. Foucault świadomy tego, że żaden z tych przedmiotów nie istnieje sam przez siebie, poza relacjami współzależności łączącymi go z innymi przedmiotami kulturowymi, proponuje określić mianem »poła możliwości strategicznych« »system rządzony przez różnice oraz rozproszenia«, wewnątrz którego każde pojedyncze dzieło zo-

rami procesów społecznej obiektywizacji dzieła). By stwierdzenie to zabrzmiało odpowiednio precyzyjne, dodam, że w żadnym stopniu nie kwestionuję rangi obiektu i jego formalno-ekspresyjnych walorów, jeśli rzecz jasna mamy do czynienia z twórczością ustrukturowaną⁴⁴, a nie na przykład wydarzeniem artystycznym. W przypadku tego ostatniego bowiem odmienna ontologia i hybrydalna natura sztuki podważają zarówno suwerenność dzieła jako bytu kompletnego, jak również zwyczajowo pojmowanie własności formalno-ekspresyjnych. Chcę przez to powiedzieć, że określoność owych walorów, a także sensów i przypisywanych dziełom sztuki własności leży nie tylko po stronie obiektu, ale także tożsamej z interpretacją percepcji. Ta zresztą okazuje się tutaj doświadczeniem rozstrzygającym, które konstytuuje uznawane w danej czasoprzestrzeni dystynktywne cechy wytworu. Wszak za oczywiste należy przyjąć, iż pod wpływem uwarunkowań sytuacyjnych i przekształcających się strategii koncepcyjno-interpretacyjnych, wizualne cechy dzieła mogą być bardzo różnie przez odbiorców rozumiane, którzy, wnosząc w proces percepcji własną historyczność i doświadczenie, „nie tylko widzą inaczej, lecz widzą co innego”⁴⁵. Co więcej, dotyczy to nie tylko samych własności i cech obiektu, ale również (na co zwracano uwagę już dawno) obiektywności dzieła sztuki, którą to zakwestionowano po-

staje określone”. P. BOURDIEU: *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Przeł. A. ZAWADZKI. Kraków 2001, s. 304.

44 Piszząc o sztuce ustrukturowanej, korzystam kolejny raz z propozycji definicji dzieła Stefana Morawskiego. W jego ujęciu takie dzieło to „przedmiot odpowiednio ustrukturowany, będący rezultatem wysoce sprawnych czynności, który stanowi ogniwo pośredniczące między artystą a odbiorcami [...]. Ustrukturowanie owego przedmiotu jest tego rodzaju, iż stanowi on dającą się wydzielić z tła całość formalno-ekspresyjną [...]. Całość owa jako wytwór określonej indywidualności wyróżnia się od innych całości, cechy indywidualne [...] uchwytne są w samej materii i kompozycji dzieła”. S. MORAWSKI: *Pojmowanie dzieła sztuki dawniej i dzisiaj*. W: IDEM: *Na zakręcie od sztuki do po-sztuki*. Kraków 1985, s. 177.

45 H.-G. GADAMER: *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Przeł. B. BARAN. Kraków 1993, s. 159.

dobnie jak „możliwość występowania jednego, charakteryzującego [dzieło – R.S.] w sposób trwały zestawu wartości”⁴⁶. Stąd też sugestie, by dominującą niegdyś „obiektywistyczną estetykę” zastąpić „estetyką sytuacyjną”. Zmierzam tedy do tego, by przy stałości plastycznego ukształtowania mówić nie tyle o kwalifikacji własności *ex re* ucieleśnionych w tworzywie, tożsamyh i rozpoznawalnych dla każdego niezależnie od okoliczności, ile raczej o własnościach *de facto* ustanawianych w procesach percepcji i konkretyzowanych przez interpretację w danym miejscu i czasie. Uznaję tym samym współokreślającą tożsamość obiektu aktywność „protokołów teoretycznych” i zarazem sprzeciwiam się dominującemu niegdyś założeniu, jakoby fizycznie upostaciowione dzieło, rzekomo kompletne i samowystarczalne, nie podlegało jakimkolwiek zewnętrznym, dyskursywnym konkretyzacom. Wszak to, jak i co postrzegamy, nigdy nie było i „nie jest niezależne od kategorii psychicznych i językowych, jakimi się posługujemy – przeciwnie, jest ich wytworem i jest tak dlatego, że kategorie te nie są jedynie nakładane na percepcję, ale stanowią jej treść”⁴⁷. Wspominając w tym miejscu o konkretyzującej naturze interpretacji, nieco przedwcześnie odsłaniam przyjętą perspektywę metodologiczną. Zanim jednak do niej przejdziemy, komentując drugi z cytatów, wróćmy na moment jeszcze do aspektowości prowadzonych tutaj rozważań. Zwłaszcza, że przesunięcie akcentu z „konjunkcji cech” na uwarunkowania sytuacyjne i w konsekwencji umiejscowienie zagadnienia oryginalności w obrębie zmieniających się paradygmatów artystycznych wyznacza nie tylko profil podejmowanych tutaj dociekań, ale w pewnym stopniu również sposób rozumienia oryginalności. A tej nie traktuję – podobnie jak innych przypisywanych przedmiotom artystycznym własności – jako przyrodzonego,

46 R.W. KLUSZCZYŃSKI: *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*. Warszawa 2010, s. 149. Kluszczyński konkluduje w ten sposób ustalenia Michaela Kirby’ego wyłożone w książce: *The Art of Time. Essays on the Avant-Garde*. New York 1969.

47 S. FISH: *Zwykłe okoliczności, język dosłowny...*, s. 33.

wsobnego parametru dzieła sztuki, ale jako własność relacyjną i względną, o dynamicznej, zmiennej naturze; zawsze relatywizowaną do „zastanego stanu kompetencji kulturowych [orzekającej o niej – R.S.] wspólnoty interpretacyjnej”⁴⁸. Przy tym zwykle redefiniowalną w sytuacjach, gdy wspólnoty te podlegały historycznym reorganizacjom. Co więcej znaczeń pojęcia nie traktuję również jako ostatecznie określonych i niezmiennych; oryginalność nie jest bowiem semantycznie „nigdy pusta”, ale też nie jest stała i identyczna. Nie zapominajmy również, że orzekanie o niej ma sens wyłącznie w relacji do innych istniejących już przedsięwzięć artystycznych. Konstytuuje się bowiem w odniesieniu, w relacjach do tego, co uprzednie, innymi słowy „istnieje tylko w dialogu”⁴⁹ z nieoryginalnością. Okazuje się własnością względną i relacyjną również dlatego, że w gruncie rzeczy każda twórczość, nawet najbardziej zaskakująca, źródłowa, bezprecedensowa, stanowi w jakimś stopniu propozycję nie tylko mieszczącą się, ile wyrastającą z określonej koncepcji sztuki. I jeśli nawet twórczość tę uznamy za wartość naddaną, bo otwierającą się na nieznane dotąd perspektywy, to następuje to zwykle w obrębie możliwości danego paradygmatu artystycznego i koncepcyjnego wariantu sztuki. W efekcie powinniśmy również zdawać sobie sprawę, iż stwierdzenie oryginalności dzieła to swego rodzaju uogólnienie. Zazwyczaj kwalifikujemy obiekt jako taki, nie pytając, co jest lub nie

48 A. SZAHAJ: *Granice anarchizmu interpretacyjnego*. W: IDEM: *O interpretacji*. Kraków 2014 (e-book). Parafrazując wypowiedź Szahaja, można jeszcze dodać, iż „względna ważność” oryginalności wiąże się nieodmiennie z „istnieniem jakiejś wspólnoty interpretacyjnej, gotowej zaakceptować daną” konkretyzację dzieła sztuki jako wytworu oryginalnego i źródłowego, w kontekście określonego „horyzontu oczekiwań”.

49 Sięgam tutaj do sformułowania Tadeusza SŁAWKA, które wprawdzie padło w kontekście zupełnie odmiennej problematyki, to jednak wydaje się równie trafne w obrębie zagadnienia oryginalności. Por. IDEM: *Vedi Napoli, e poi muori! Neapol a genius loci*. W: *Genius loci w kulturze europejskiej. Kampania i Neapol. Studia komparatystyczne*. Red. T. SŁAWEK, A. WILKOŃ przy współudziale Z. KADŁUBKA. Katowice 2007, s. 82.

jest w nim oryginalne. A przecież dzieło sztuki nie może być oryginalne w całości, w każdym aspekcie. Zwraca na to uwagę między innymi Ewa Kosowska i choć czyni to w odniesieniu do literatury, nic nie stoi na przeszkodzie, by myśleć w ten sposób o sztukach plastycznych. Pamiętajmy tedy, że „oryginalność, czyli źródłowość, świeżość i bezprecedensowość, nie może w takim samym stopniu dotyczyć wszystkich elementów konstytuujących utwór. Część z nich stanowi bazę, na której opiera się elementarne porozumienie między autorem a czytelnikiem. Nie sposób konstruować odrębnej płaszczyzny porozumienia dla każdego tekstu literackiego, nie sposób też zakładać, że wiedza pozatekstowa, stanowiąca kontekst literackiej komunikacji, jest wiedzą niezmienną oraz taką samą dla twórcy i odbiorcy”⁵⁰. Przykładowo *Fontanna* Marcela Duchampa, niewątpliwie rewolucyjne przedsięwzięcie, zakwestionowała nieodzowność formalno-plastycznego ustrukturuowania i przy okazji parę jeszcze kwestii, bez których rzekomo sztuka nie mogła się obyć, nie przewyciężyła jednak wszystkiego, co wiązało się z tradycyjną ontologią dzieła jako ontologią przedmiotu i rzeczy.

W uzupełnieniu powiedzmy jeszcze, pamiętając o zasygnalizowanych wcześniej odmiennych znaczeniach i konotacjach oryginalności, iż zazwyczaj pojmowana jest ona na dwa sposoby. Pierwszy wiąże się z pojęciem oryginału, określoną i czytelną atrybucją, chodzi o autentyczność i historyczność realizacji, o to, co prawdziwym będąc, „jako prawdziwe jest też przedstawiane”⁵¹. Drugi natomiast – ufundowany na modernistycznych standardach twórczości, bo presja zmiany, nowości, reorganizacji, towarzyszy sztuce nieodparcie przynajmniej od drugiej połowy dziewiętnastego wieku – odnosi do tego, co źródłowe, niepowtarzalne, swoiste, nowatorskie, jednostkowe, unikatowe. Z tych dwóch ujęć, uwzględniając atrak-

50 E. KOSOWSKA: *Antropologia kultury – antropologia literatury. Wprowadzenie do tematu*. W: *Antropologia kultury – antropologia literatury*. Red. E. KOSOWSKA, E. JAWORSKI. Katowice 2005, s. 31.

51 Por. U. ECO: *Podróż do hiperrealności*. W: IDEM: *Semiologia życia codziennego...*

cyjność problematyki oraz założoną perspektywę oglądu, bardziej będę się tutaj zajmował tym ostatnim. Zgodnie z którym oryginalność, choć stawia przed artystą i dziełem najwyższe wymagania, zazwyczaj nie tyle trudne do spełnienia, ile raczej w większości niespełnione, to jednak uchodzi za szczególnie pożądaný (lub wręcz najważniejszy) atrybut/cel artystycznych egzemplifikacji. Wcale niełatwy do osiągnięcia, zwłaszcza teraz, gdy „żyjemy [...] w świecie kultury i techniki, której zasadniczą cechą, oprócz infantylizacji i szybkości nadawania informacji, jest nadprodukcja wytworów”⁵². Nie rezygnuję przy tym całkowicie z pierwszego ujęcia, lecz ograniczam je do kilku aspektów; dylematów istotnie problematyzujących oryginalność/autentyczność dzieła w kontekstach nowych mediów i nowej „ontologii” sztuki, mechanicznej reprodukcji, uprzywilejowania kopii i hiperrealności, wreszcie teorii symulacji i symulaków Jeana Baudrillarda.

Na tym zakończmy uwagi nad czasoprzestrzenią oraz przedmiotem rozważań i przejdźmy do kwestii metodologicznych. Tu należy odwołać się do drugiego ze wspomnianych wcześniej cytatów i ponownie zająć się zagadnieniem interpretacji. Ze względu jednak na to, że wstępnie już o tym pisałem, a w dalszych częściach pracy wracam do problematyki konkretyzacji poprzez interpretację, ograniczę się do możliwie zwięzłego omówienia tego zagadnienia. Tym razem odsyłam do wypowiedzi Michała Pawła Markowskiego, bo w przywołanym fragmencie Czytelnik znajdzie fundamentalne dla przedstawionego tutaj sposobu myślenia przesłanie. W dużym uogólnieniu jego sens brzmi następująco: wszelkie doświadczenie rzeczywistości konkretyzuje się w interpretacji i poprzez interpretację. Podobnie jest z kwalifikacją oryginalności. „Czy się to komuś podoba czy nie, nic innego czynić nie można (*interpretation is the only game in town*)”⁵³ – podpowiada Stanley Fish. A przesłanie to zyskuje

52 K.J. SZMIDT: *ABC kreatywności. (O jak oryginalność)*. Warszawa 2010, s. 139.

53 S. FISH: *Co czyni interpretację możliwą do przyjęcia?* Przeł. A. SZAHAJ. W: S. FISH: *Interpretacja, retoryka, polityka...*, s. 119.

podwójne umocowanie, najpierw w obrębie teorii sztuki (zakwestionowanie samoreferencyjności obiektu artystycznego⁵⁴), następnie teorii interpretacji (zakwestionowanie jej epistemologicznego sensu). Powtórzę tedy, jako zwolennik relacji sytuacyjnych nie wierzę w autonomię dzieła zdolnego przez substancjalność do samodefiniowania własnej specyficzności i artystyczności. Piszac wyżej o własnościach konkretyzujących się kontekstualnie i w interpretacji, pozostaję wierny tezie (której zresztą poświęciłem wspomnianą w *Słowie wstępnym* monografię⁵⁵), iż nawet realizacje artystyczne z obszaru twórczości rękodzielnej, ufundowane na koncepcji autonomii sztuki, nie są obiektami samoistnymi, „istniejącymi same przez się, poza relacjami współzależności łączącymi je z innymi przedmiotami kulturowymi”⁵⁶. Konsekwentnie więc „mit dzieła samego w sobie” zastępuję perspektywą kulturowych, (a szczególnie) dyskursywnych uwikłań, w strukturze których zarówno artystyczność, jak i bez wyjątku wszelkie inne własności dzieła, okazują się negocjowane i konstruowane, a nie raz na zawsze określone, ustalone, niezmiennie.

54 Problem zakwestionowania samoreferencyjności dzieła sztuki nie jest wyłącznie konsekwencją określonych założeń teoriopoznawczych w sferze teoretycznej (choć te są dla mnie rozstrzygające), lecz odnosi się także do samej praktyki artystycznej, która w obszarze na przykład instalacji, sztuki ziemi i miejsca oraz różnych *environments*, „podcięła modernistyczną zasadę dzieła sztuki jako obiektu samoreferencyjnego, obojętnego wobec miejsca, demonstrującego swą osobność wobec otoczenia”. A. KĘPIŃSKA: *Sztuka w kulturze płynności*. Poznań 2003, s. 41.

55 R. SOLIK: *Sztuka jako interpretacja...*

56 P. BOURDIEU: *Reguły sztuki...*, s. 304. Co więcej ten sam autor pisze wręcz, że „Tym, kto tworzy wartość dzieła sztuki [...] jest pole produkcji jako uniwersum wiary, które tworzy wartość dzieła sztuki jako fetyszu, rodząc wiarę w moc twórczą artysty. Przyjmując, że dzieło sztuki istnieje jako przedmiot symboliczny, obdarzony wartością tylko wtedy, jeśli jest poznane i uznane, czyli ustanowione społecznie jako dzieło sztuki przez obserwatorów wyposażonych w odpowiednią dyspozycję oraz kompetencję estetyczną, niezbędne do tego, by je poznać i uznać jako takie, nauka o obiektach kulturowych ma za przedmiot nie tylko materialną produkcję dzieła, lecz także produkcję wartości tego dzieła, czy też, co wychodzi na to samo, produkcję wiary w wartość dzieła”. IDEM: *Reguły sztuki...*, s. 349.

Pozostaje to w ścisłej korelacji z przeświadczeniem – decydującym dla przyjętej tutaj koncepcji – iż interpretacji nie możemy wyłączyć, wykluczyć, stanowi bowiem, co głosił już Martin Heidegger, ontologiczną, nie epistemologiczną własność jednostki, określającą nasz sposób istnienia w świecie jako bytu rozumującego. Nie tylko nie możemy jej zawiesić, ale też nic nie jawi nam się niezinterpretowane i poza interpretacją nie istnieje. W efekcie, nigdy żadne teksty kultury (w tym dzieła sztuki), niezależnie od swych różnorodnych wcieleń, nie przedstawiają się nam w swojej wyłącznie substancjalnej postaci, jako pozbawione sensów i konotacji „czyste dane fizyczne”. Cokolwiek uznajemy za jakoś ustalone, konkretne (w tym oryginalne), uchodzi za takie w obrębie pewnej, historycznie usankcjonowanej strukturze interpretacyjnej, warunkującej zarówno sens pojęcia, jak i charakteryzujące go indeksy i kryteria. Ilekroć orzekamy o własnościach formalnych i oryginalności dzieła sztuki, dokonujemy interpretacji, i chociaż nie zmieni ona śladu grafitu na płaszczyźnie, właściwości linii, grubości konturu, malarskich wyglądków czy kompozycji, urzeczywistnia je jako takie poprzez sens i kwalifikacje, jakie w niej zyskują. Interpretacja kształtuje i ujawnia konkret, a zarazem ustanawia określoność własności dzieła zawsze w ramach respektowanej, kulturowej infrastruktury rozumienia. Wszak to „kultura stanowi warunek istnienia każdego bytu jako bytu jakoś określonego”⁵⁷. Nie ingerując w suwerenność przedmiotu już uformowanego, interpretacja ujawnia znaczące własności obiektu w ramach preferencji wspólnot interpretacyjnych (przez co podważa własną dowolność, relatywność, nieskończoność i nieograniczoność). Lecz – nie zapominajmy – czyni to przy współudziale obiektu domagającego się uzewnętrznienia i identyfikacji, który w pewnym stopniu i zakresie warunkuje „układ treści” w umyśle interpretującego, wreszcie z udziałem kontekstualnie i intencjonalnie warunkowanej praktyki dyskursywnej. Inaczej rzecz ujmując, oryginalność niezinterpreto-

57 A. SZAHAJ: *Zniewalająca moc kultury*. W: S. FISH: *Interpretacja, retoryka, polityka...*, s. 15.

wana, niesytuacyjna, akontekstualna nie istnieje. Zaryzykuję więc stwierdzenie, że oryginalność dzieła sztuki, jak również wszystko to, co umożliwia orzekanie o niej, włącznie z przesłankami usytuowanymi u podstaw tych kwalifikacji, to w gruncie rzeczy pochodne społecznego/kulturowego nie tyle odkrywania, ile wspólnotowego kreowania zjawisk. Wszak nieodmiennie „patrzemy oczami własnymi, ale widzimy oczami kolektywu, postaciami, których sens i zakres dopuszczalnych transpozycji stworzył kolektyw”⁵⁸. Z drobnym zastrzeżeniem, kolektywność i wspólnotowość nie oznaczają jednak powszechności.

58 L. FLECK: *Psychologia poznania naukowego. Powstanie i rozwój faktu naukowego oraz inne pisma z filozofii poznania*. Red. Z. CACKOWSKI, S. SYMOTIUK. Lublin 2006, s. 312.

II.

ORYGINALNOŚĆ A DYLEMATY NIEUCHWYTNOŚCI DZIEŁA SZTUKI KONTEKSTY TEORETYCZNE*

Dokonujemy segmentacji natury zgodnie z wytycznymi, jakie nam kreśli nasz rodzimy język. Wyodrębniamy pewne kategorie i typy w świecie zjawisk nie dlatego, że każdemu obserwatorowi rzucają się one w oczy; wręcz przeciwnie, rzeczywistość jawi nam się jako kalejdoskopowy strumień wrażeń, strukturę natomiast nadają jej nasze umysły – to jest przede wszystkim tkwiące w naszych umysłach systemy językowe. Dzielimy świat na części, porządkujemy go za pomocą pojęć, przypisujemy mu znaczenia w określony sposób, ponieważ jesteśmy sygnatariuszami umowy, która obowiązuje w całej naszej społeczności językowej i którą skodyfikowano we wzorcach naszego języka¹.

* Szkic ten, prezentujący przyjęte w tej pracy przesłanki i założenia, stanowi w pewnym stopniu wyciąg z niektórych teoriopoznawczych koncepcji przedstawionych w mojej wcześniejszej publikacji monograficznej pt. *Sztuka jako interpretacja. Z problemów dyskursu artystycznego*. Katowice 2012.

1 B.L. WHORF: *Język, myśl i rzeczywistość*. Przeł. T. HOŁÓWKA. Warszawa 1982, s. 284–285.

Stwierdzenie, że mamy do czynienia z dziełem oryginalnym, sprowadza się zazwyczaj do założenia – uwzględniając podstawowe, obowiązujące dziś znaczenia tej kategorii – że przedsięwzięcie, o którym mowa, stanowi: autentyczną, autorską realizację, o niekwestionowanej atrybucji; realizację wyjątkową, źródłową, bezprecedensową. Operujemy więc jednym pojęciem, ale semantycznie zróżnicowanym. Nie zachodzi przy tym warunek koniecznej (bezwzględnej) łączności tych punktów, choć oczywiście takowa w wielu przypadkach miała i ma miejsce, podobnie nie muszą być one względem siebie rozłączne. Zdecydowana większość realizacji oryginalnych (autentycznych) to bynajmniej nie dzieła nowatorskie, specyficzne, jednostkowe. Pożądanie oryginału, autentycznego przedsięwzięcia artysty, nie przekłada się zarazem na potrzebę oryginalności (źródłowości i nowatorstwa), ta rodzi się dopiero z oświeceniową (modernistyczną) koncepcją „zmiany jako symbolu postępu”². Zostawmy jednak te relacje, niejednokrotnie złożone nawet w kontekście dzieł największych i najbardziej cenionych, i przejdźmy do dylematów związanych z orzekaniem o oryginalności (a szerzej: z orzekaniem o własnościach i cechach dzieła sztuki), pomijając w tym wypadku niemającą znaczenia aspektowość rozumienia tej kategorii. A jeśli chodzi o samo orzekanie i formułowanie wobec sztuki dowolnych diagnoz mają one, co oczywiste, wymiar opisowy i wartościujący,

2 E. KOSOWSKA: *Antropologia literatury. Teksty, konteksty, interpretacje*. Katowice 2003, s. 32.

klasyfikują i konkretyzują dzieło jako takie zarówno w przestrzeni artystycznej, jak i semiotycznej. Przede wszystkim jednak to akty – podkreślmy z całą mocą – dyskursywne, przynależące do szerszego obszaru procedur deskryptywnego konkretyzowania i „oswajania” wytworu (przewycięzającego jego „przykry charakter obcości”)³. To zaś pozostaje w bezpośredniej styczności z tym, że sztuka i dzieła sztuki (abstrahując od rodzajowych odrębności i różnorodności realizacji) wymagają kulturowej obiektywizacji i upowszechnienia⁴. Obiektywizacji przez doświadczenie i interpretację. Będąc natomiast przedmiotem takiego doświadczenia, obiekty sztuki nie istnieją nigdy „naprawdę same w sobie”, lecz zawsze są w jakiś sposób skonkretyzowane i sklasyfikowane. „Nie stajemy nigdy oko w oko z dziełem samym w sobie – przekonuje Ryszard Nycz – przedmiot artystyczny ukazuje się nam bowiem łącznie z kontekstami i znaczeniami, które określają jego wartość i sens, staje przed nami zawsze już – jeśli można się tak wyrazić – opakowany, owinięty we wcześniejsze odczytania [...] dochodzi do nas rozpoznany, zinterpretowany, oceniony – włączony w instytucjonalny porządek tradycji

3 Uogólniając, można je powiązać z tym, co nieco metaforycznie na gruncie historii sztuki Maria Poprzęcka łączy z procesem „umiejscawiania” dzieła. Owo „umiejscawianie” to nic innego jak podejmowane wobec wytworu procedury opisowe i interpretacyjne. Sprowadzają się one zwykle do werbalizacji percepcyjnie uchwytnych własności wytworu, nadbudowujących się nad tym czynności klasyfikacyjno-opisowych, wreszcie do interpretacji dzieła sztuki. Por. M. POPRZĘCKA: *Miejsce dzieła. W: Miejsce rzeczywiste, miejsce wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca w przestrzeni kultury*. Red. M. KITOWSKA-ŁYSIAK, E. WOLICKA. Lublin 1999, s. 22–28.

4 Prawdliwość ta dotyczy wszystkiego, nie tylko dzieł sztuki, bo dopiero obiektywizacja, czyli społeczne upowszechnienie, nadaje dowolnym wytworom kultury status faktów kulturowych. Kulturę tworzy bowiem „całokształt zobiektywizowanych elementów dorobku społecznego, wspólnych szeregowi grup i z racji swej obiektywności ustalonych i zdolnych rozszerzać się przestrzennie”. S. CZARNOWSKI: *Kultura. W: Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*. Red. A. MENCWEL. Warszawa 1995, s. 35.

i kultury”⁵. Historyczne konkretyzacje dzieła sztuki stanowią tedy (powtórzę raz jeszcze) pochodne kulturowej i społecznej obiektywizacji, same jednak mają wymiar dyskursywny i w wersji sprofesjonalizowanej odnoszą się do poznawczych oraz opisowych procedur zajmujących się sztuką dyscyplin naukowych, które to w wielogłosie interdyscyplinarnego dyskursu powołały do życia niesłychaną różnorodność konkretyzacji, koncepcji, tez, klasyfikacji i stawianych wobec sztuki diagnoz. Interesujący się sztuką doskonale więc zdają sobie sprawę z tego, że na temat twórczości artystycznej, wybranych nurtów czy wreszcie konkretnych przedsięwzięć, formułowano (zwłaszcza w ostatnim stuleciu) najróżniejsze sądy, opinie, uogólnienia, konkluzje, w tym te najbardziej radykalne i dla modernistycznej, a szczególnie ponowoczesnej sztuki, mało pochlebne. Skala, a co za tym idzie różnorodność oraz intensywność kolejnych transformacji, wielo- bądź transparadygmatyczność⁶ koncepcyjnych wariantów sztuki drugiej połowy dwudziestego wieku, wyzwały skrajne nastroje i opinie. Entuzjazm (szczególnie orędowników nowych mediów) przenikał się ze sceptycyzmem, optymizm z rezygnacją i dezorientacją, zachwyty z prowokacją i skandalem. Żal za utraconym porządkiem rzeczy, porządkiem estetycznych regulacji i norm układał się z pragnieniem nowości i oryginalności, stare media rękodzielnej sztuki z projektami i praktykami otwartymi na to,

5 R. Nycz: *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. NY CZ. Kraków 2006, s. 12–13.

6 Można wszak dziś uprawiać sztukę według założeń: paradygmatu sztuki figuratywnej i niefiguratywnej, klasycznego (tradycyjnego) paradygmatu artystycznego, paradygmatu sztuki konceptualnej (hybrydalna struktura dzieła konceptualnego), twórczości opartej na ontologii przedmiotu, ale też „ontologii ruchu, czasu i zmiany”, wreszcie paradygmatu sztuki partycypacyjnej i interaktywnej. Por. K. WILKOSZEWSKA: *Estetyki nowych mediów*. W: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*. Red. K. WILKOSZEWSKA. Kraków 1999; R.W. KLUSZCZYŃSKI: *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*. Warszawa 2010.

czego – jak pisał swego czasu Jean-François Lyotard – „nie sposób było pomyśleć lub odczuć”⁷. Ale co jakiś czas wieszczono też upadki, zwroty, „okresy przejściowe”, rozmaite rewizje, „zakręty” i kryzysy sztuki, mówiono o regresie⁸, o dehumanizacji⁹ sztuki, nawet o twórczości „przegrzebującej własne śmietniska”, będącej „zaledwie meta-językiem banalności”¹⁰. Powtarzano (między innymi za Heglem), że nowoczesna sztuka sprowadza się „już tylko do »upiększania otoczenia« i pozwala »zajmująco spędzać chwile wolne od pracy«”¹¹. W tym też duchu „Arnold Gehlen powiązał proces immanentnej estetyzacji sztuki z polityczną porażką wczesnych awangard”¹², zaś Odo Marquard, autor *Rozstania z filozofią pierwszych zasad*, dostrzegł w niej – zdaniem Wolfganga Welscha – coś w rodzaju „»narkotyku przeciwko

7 J.F. LYOTARD: *Filozofia i malarstwo w epoce eksperymentu*. Przeł. M.P. MARKOWSKI. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. NYCZ. Kraków 1998, s. 75.

8 Pragnę przypomnieć, że podobne opinie formułowano, choć w zdecydowanie mniejszym zakresie, już wcześniej. Dotyczyły zresztą kondycji różnych sztuk. Tak na przykład w starożytnym Rzymie stan ówczesnej sztuki wymowy krytykował Tacyt „w swym słynnym *Dialogus de oratoribus*”. Swego czasu popularna stała się koncepcja „przeszłościowego charakteru” sztuki Georga Wilhelma Hegla. Niemiecki filozof głosił – poprzestańmy na uogólniającym uproszczeniu – że wraz z końcem starożytności sztuka utraciła pierwotną oczywistość, przestała być rozumiana, a w konsekwencji wymagała uprawomocnienia obecności. „Oczywista zrozumiałość i tym samym wspólnota szerokiego samorozumienia” przestały istnieć. Hegel pisał o narastającej nieoczywistości sztuki i związanej z tym konieczności narracyjno-interpretacyjnego usankcjonowania racji jej istnienia. Por. H.-G. GADAMER: *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*. Przeł. K. KRZEMIENIOWA. Warszawa 1993, s. 3–8.

9 J. ORTEGA Y GASSET: *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*. Przeł. P. NIKLEWICZ. Warszawa 1980.

10 J. BAUDRILLARD: *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o „Spisku sztuki”*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2006, s. 37–47.

11 A. ZEIDLER-JANISZEWSKA: *O anestetyzacyjnych akcentach w tak zwanej sztuce publicznej*. W: *Przestrzenie kultury – dyskursy teorii*. Red. A. GWÓŹDŹ, A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Warszawa 2008, s. 153.

12 Ibidem.

niepięknej i bolesnej rzeczywistości»¹³. W końcu niejednokrotnie „gromko proklamowano (z różnych zresztą perspektyw)”¹⁴ schyłek i śmierć sztuki jako takiej (choć właściwie należałoby mówić o destabilizacji co najwyżej dominującego do niedawna klasycznego paradygmatu artystycznego). W pewnym sensie proklamacje te można uznać za podobnie zaskakujące jak przywołane we wstępie stwierdzenie Enzensbergera o „zgubnych skutkach” oryginalności dla sztuki. W obu wypadkach mowa o fatalnych następstwach, o upadku sztuki, który – co ciekawe – wiązano jednocześnie z okresem niezwyklej ekspansywności praktyki artystycznej i nowomediowej rewolucji. Być może jednak rzeczywistość, w której „za dużo jest mediów i artystów za dużo, za dużo sztuki i za dużo dzieł”¹⁵, nie jest czasem szczególnie sztuce/twórczości sprzyjającym? Radykalizm (czy też arbitralność) przynajmniej części powyższych konstatacji, zwłaszcza tych głoszących kres sztuki, wyzwała jednak przypuszczenie, że ich autorzy zapomnieli o niektórych charakterystycznych dla kultury artystycznej procesach i aspektach. Zdaje się, że nie uwzględnili nie tylko ustawicznego redefiniowania artystyczności, historycznych reorientacji koncepcyjnych wariantów sztuki, ale nawet tej oczywistości, iż na gruncie refleksji o sztuce pewni możemy być jedynie tego, że nic za pewne i rozstrzygające uchodzić nigdy nie powinno. W każdym razie w rzeczywistości niejednokrotnie paradygmatycznych reorganizacji dwudziestowiecznej sztuki i różnych wariantów koncepcyjnych, heterogeniczność diagnoz i opinii zdaje się czymś naturalnym. Rzecz jasna można i należy o tym dyskutować. Tym bardziej, że części nie podzielam, pozostając w polemicznej relacji między innymi do koncepcji wieszczących kolejne końce sztuki. Nie jednak o samą kondycję sztuki modernistycznej czy ponowoczesnej (drugiej połowy dwudziestego wieku) tutaj chodzi, ale o mechani-

13 Ibidem.

14 A. ZEIDLER-JANISZEWSKA, R. KUBICKI: *Poszerzanie granic. Sztuka współczesna w perspektywie estetyczno-filozoficznej*. Warszawa 1999, s. 46.

15 T. SZLENDAK: *Kultura nadmiaru w czasach niedomiaru*. „Kultura Współczesna. Teorie. Interpretacje. Praktyka” 2013, nr 1 (e-book).

zmy i procedury orzekania o własnościach dzieła sztuki oraz przypisywanych mu kwalifikacjach. W tym kontekście pragnę rozważyć przeświadczenie o rzekomej dyskursywnej/pojęciowej nieuchwytności sztuki. Problem wart jest przemyślenia z kilku względów, a już zwłaszcza w zakresie ewentualnych konsekwencji w obrębie percepcji i doświadczenia sztuki. Założenie to stawia bowiem pod znakiem zapytania nie tylko powyższe koncepcje i diagnozy, w tym także interesujące nas dywagacje o oryginalności dzieła sztuki, ale w ogóle przekreśla sensowność jakichkolwiek wobec sztuki orzeczeń, konkretyzacji i klasyfikacji. Podważa tym samym celowość i prawomocność deskryptywnych procedur zajmujących się sztuką nauk, z estetyką i historią sztuki na czele, a jakby tego było mało, nie uwzględnia również faktu, że konwencje językowe kształtują formy kulturowych ekstensji¹⁶ (nie wyłączając realizacji artystycznych), z kolei pojęciowe dyspozycje prawidłowości naszego postrzegania świata. To zaś oznacza, że zgoda na pojęciową nieuchwytność kwestionuje także prawidłowość głoszącą, że wszelkie procesy komunikacji, włącznie z systemami pozawerbalnymi, warunkowane są językowym konwencjonalizmem i kreacjonizmem oraz możliwościami lingwistycznego transferu i referencji.

Problem pojęciowej nieuchwytności sztuki dyskutować można na wiele sposobów, uwzględniając zarówno pole praktycznych (kreacyjnych) redefinicji artystyczności¹⁷ i wynikające stąd wątpliwości, jak

16 Przekonuje nas o tym także współczesna narratologia. „Narracje trzeba traktować nie jako wynalazek estetyczny, służący artystom do kontrolowania, manipulowania i porządkowania doświadczenia, lecz jako prymarny akt umysłu przeniesiony do sztuki z życia”. B. HARDY: *Towards a Poetics of Fiction*. „Novel” 1968, No 2, s. 5. Cyt. za: K. ROSNER: *Narracja, tożsamość i czas*. Kraków 2003, s. 8.

17 Nie zapominajmy, że „definiowanie sztuki [...] dokonuje się [także – R.S.] poprzez życie artysty, jego działalność, a nawet – jak chcą niektórzy – zaniechanie działania, a także poprzez tworzenie instytucji społecznych określających pożądane ramy artystycznych poszukiwań. Następuje również dzięki refleksji nad sztuką. W podobnym horyzoncie definiowania sztuki widać dobrze ciągłą dynamikę, związaną zarówno z potrzebą redefinicji sztuki przez każdego w zasadzie twórcę, jak

i wielokierunkowość teoretycznych ujęć tego zagadnienia. W obszarze praktyki poczucie nieuchwytności wzmacniają tak znaczące dla współczesnej twórczości dylematy niepewności, nieokreśloności czy nadmiaru, zachwiane i zakwestionowane odrębności rodzajowe artystycznego i pozaartystycznego, ale też niezwykle ekspansywność samych poszukiwań oraz, związana z tym, estetyzacja rzeczywistości. Niebagatelny udział mają tu także realizacje o „wahliwej tożsamości” i niepewnej ontologii. Działania problematyzujące przedmiotowość oraz granice zarazem sztuki i doświadczenia artystycznego, w ramach których substancjalność i jedność dzieła poddano różnym procesom rozszczepienia, unicestwieniu, upłynnieniu czy performatywacji. Myślę tu (uogólniając) przede wszystkim o różnych formach szeroko pojętej sztuki działania (jak happening czy performance), o sztuce na przykład wydarzeniowej i partycypacyjnej, sytuacyjnej, konceptualnej, o sztuce mediów lokacyjnych, a także o sztuce interaktywnej. Jeśli więc mówić o nieuchwytności sztuki w aspekcie działań twórczych, to niewątpliwie stanowi ona pochodną reorientacji dopuszczających wszystko i niewykluczających niczego. Rodzi się z dezorientacji i wieloparadygmatowości, z ontologicznej niestabilności, z „dekonstrukcji dzieła jako bytu materialnego”¹⁸, ale też z potencjalności (szczególnie) ponowoczesnej praktyki oraz jej skłonności do autodestrukcji. A „tendencje te doprowadzają sztukę – pisze Ryszard Kluszczyński – do jej granic egzystencjalnych, poza którymi zjawiska ją stanowiące zmieniają się jakościowo w stopniu uniemożliwiającym dalsze posługiwanie się terminem sztuka. Autodestrukcja

i z przebiegającym historycznie procesem przemodelowywania społecznych instytucji, by z jednej strony odpowiadały wystawiającym tam artystom, z drugiej – potrzebom władzy. Proces definiowania sztuki przebiega zatem w mikroprzestrzeni artystycznego żywota, jak i w przestrzeni makro: prądów, kierunków artystycznych, ugrupowań, a nawet związków zawodowych, wreszcie – galerii i muzeów”. A. MARKOWSKA: *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u*. Katowice 2003, s. 309.

¹⁸ E. WYSOCKA: *Wirtualne ciało sztuki. Ochrona i udostępnianie dzieł audiowizualnych*. Warszawa 2013, s. 23.

jest właśnie tą cechą, która zdaniem wielu badaczy odróżnia i oddziela sztukę najnowszą od dotychczasowej”¹⁹. W zakresie refleksji teoretycznej nieuchwytność sztuki możemy natomiast rozważać (znów najogólniej rzecz ujmując) przynajmniej na kilku poziomach. W kontekstach: A. dociekań nad specyficzną „aurą”, „naturą”, „istotą” sztuki/wytworu artystycznego, B. historycznej infrastruktury rozumienia, C. efektywności procedur deskryptywnych dyscyplin zajmujących się sztuką, D. zmieniających się metodologii i praktyk teoriopoznawczych. Ale w tej domenie nie powinniśmy również bagatelizować tego – pragnę to szczególnie podkreślić – co tkwi niejako u źródeł refleksji nad sztuką, a co niejednokrotnie na różne sposoby artykułowano w konfrontacji ikonicznego i werbalnego, *imago* i *logosu*. Podążmy tym ostatnim tropem, dopowiadając jednak, że interesują mnie tutaj nie tyle napięcia (relacje) umiejscowione w przestrzeni, tradycyjnie związanej z ideą korespondencji sztuk²⁰, ile to, co w aspekcie orzekania

19 R.W. KLUSZCZYŃSKI: *Film – sztuka Wielkiej Awangardy*. Warszawa–Łódź 1990, s. 7.

20 Problematykę tę zwięźle, z uwzględnieniem wieloaspektowości propozycji i stanowisk przedstawia Elżbieta DUTKA. Por. EADEM: *O przekładzie intersemiotycznym*. W: *Wiedza o kulturze w szkole*. Red. A. GOMÓŁA, E. DUTKA. Katowice 2007. Szerzej o tym między innymi: M. PRAZ: *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*. Przeł. W. JEKIEL. Warszawa 1981; M. WALLIS: *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*. Warszawa 1983; J. BIAŁOSTOCKI: *Słowo i obraz*. W: *Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk*. Nieborów 29 września–1 października 1977. Red. A. MORAWIŃSKA. Warszawa 1982; A. KOWALCZYKOWA: *O wzajemnym oświeclaniu się sztuk w romantyzmie*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Red. T. CIEŚLIKOWSKA, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1980; H. MARKIEWICZ: *Obrazowość a ikonizacja literatury*. W: IDEM: *Prace wybrane*. T. 4: *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków 1996; *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Red. S. BALBUS, A. HEJMEJ, J. NIEDŹWIEDŹ. Kraków 2004; M. PORĘBSKI: *Ikonosfera*. Warszawa 1972; IDEM: *Obrazy i znaki*. Kraków 1986; T. MICZKA: *Inspiracje plastyczne w twórczości filmowej i telewizyjnej Andrzeja Wajdy*. Katowice 1987; R. BARTHES: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. S. MAGALA. Warszawa 1986; S. WYSŁOUCH: *Literatura a sztuki wizualne*. Warszawa 1994; A. DZIADEK: *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice 2004; R. NYCZ: *Intertekstualność i jej zakresy*. W: IDEM: *Tekstowy*

o własnościach, w tym oryginalności dzieła sztuki, zdaje się fundamentalne. Chodzi o językowy wymiar konkretyzacji/interpretacji dzieła sztuki. Można wszak podkreślać wagę zmysłowo-empatycznego, emocjonalnego doświadczenia dzieła (zawieszającego nasze „myślenie w języku”²¹), lecz wydaje się ono niemal nieuchwytnie w zakresie procesów neurofizjologicznych i cielesnych, a wręcz eksplikacyjnie nieprawdopodobne w sytuacji, gdy postrzeżenie traktujemy jako równoczesne i współzależne z interpretacją o językowym wymiarze. Przyjmijmy oto, zgodnie z poglądami niektórych badaczy, że w doświadczeniu sztuki²², „część percypowanych treści znajduje się poniżej progu świadomości”. W konsekwencji jest ono w „[...] znacznym stopniu warunkowane przez procesy neurofizjologiczne, zaś »liczne przeżycia (artystyczne i inne) powstają jako funkcje cielesne, zanim indywiduum drogą racjonalnych myślowych procesów podniesie je do poziomu świadomości«”²³. Co do tego nie ma wątpliwości. Niemniej, jeśli nawet uznamy (o czym pisałem już w innym miejscu²⁴), że multisensoryczna percepcja dzieła sztuki wyzwała jakieś nieuświadomiałne procesy neurofizjologiczne współzależne z „cielesną organizacją podmiotu” (wpisujące się w sytuację kontaktu z przedmiotem artystycznym), to nie zmienia to zasadniczo językowego aspektu doświadczenia sztuki na poziomie świadomości. A z tej perspektywy problem nieuchwytności sztuki formułowano wielokrotnie, w różnych konfiguracjach. Zagadnienie to przejawiało się nie tylko w autokomentarzach samych twórców, w egzegetycznych interpretacjach

świat. *Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993; IDEM: *Poetyka intertekstualna: tradycja i perspektywy*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. NYCZ. Kraków 2006.

21 Koncepcję myślenia w języku i myślenia pojęciowego przedstawia między innymi B.L. WHORF. Por. IDEM: *Język, myśl i rzeczywistość...*

22 Mowa tu o sztuce, należy jednak zastrzec, że nie odnosi się to tylko do sztuki.

23 W.N. TOPOROW: *Przestrzeń i rzecz*. Przeł. B. ŻYŁKO. Kraków 2003, s. 48. Szerzej o tych zagadnieniach: T.A. PASTO: *Notes of the Space-Frame Experience In Art*. „Journal of Aesthetics and Arts Criticism” 1965, Vol. 24, nr 2.

24 Por. R. SOLIK: *Sztuka jako interpretacja...* (zwłaszcza rozdział 6).

historii sztuki, ale także w rozważaniach epistemologicznie zorientowanych, w tym w różnych odsłonach wewnątrzdiscyplinarnego krytycyzmu zajmujących się sztuką nauk. Przykład kwestionującej (swe-go czasu) własny status i narzędzia estetyki wydaje się tutaj symptomatyczny²⁵. Fundamentem nieuchwytności sztuki czyniono zwykle przekonanie o niemożności jej językowego wyjaśnienia. Sądono, że tworzywo języka nie jest zdolne do uchwycenia własności i istoty dzieła sztuki, a samo doświadczenie jest nieprzekładalne na pojęcia. Co ciekawe, głosili to artyści i (niektórzy) teoretycy (!) zarazem. Ci pierwsi nieuchwytność łączyli między innymi z nadprzyrodzonym, tajemniczym, istotowym wymiarem sztuki. Mówiono o tajemnicy niepoddającej się językowym opisom, o trudnościach werbalizacji specyficznej, plastycznej materii dzieła sztuki. Zrodzona z boskiego natchnienia sztuka uchodziła za aktywność „bezpośrednio płynącą z absolutu i tylko o tyle miała – pisał niegdyś Schelling – [...] realność, o ile mogła dowieść i okazać, że taką właśnie była”²⁶. W tym kontek-

25 Chodzi szczególnie o ostatnie trzydziestolecie dwudziestego wieku, choć niektórzy badacze twierdzą, że zwrot w estetyce, na nowo stabilizujący jej rangę i status, był zauważalny już z końcem lat osiemdziesiątych. Por. *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?* Red. S. MORAWSKI. T. 1–2. Warszawa 1987; S. MORAWSKI: *Na zakręcie od sztuki do po-sztuki*. Kraków 1985; *Czy jeszcze estetyka? Sztuka współczesna a tradycja estetyczna*. Red. M. OSTROWICKI. Kraków 1994. Wnikliwy szkic problematyce kryzysu w estetyce poświęca również Grzegorz DZIAMSKI. Por. IDEM: *Co oznacza formuła „kryzys estetyki”?* Dostępne w Internecie: <http://www.kultura.wspolczesna.pl/pdf-y/662.pdf> [data dostępu: 6.05.2017]. Dziś wydaje się, że sytuacja kryzysu estetyki należy już do przeszłości. Współczesna estetyka, między innymi za przyczyną postmodernizmu, przeżywa niewątpliwie renesans. Symptomatycznym potwierdzeniem tak odmiennej od ostatniego trzydziestolecia dwudziestego wieku kondycji tej dyscypliny jest z pewnością rozwój różnych odmian i formuł dzisiejszej estetyki oraz związane z nią nadzieje wyrażone między innymi programem międzynarodowej konferencji w Uppsali w 2001 roku, pod znamienym tytułem *The Aesthetic Turn*. Por. M. POPIEL: *O nową estetykę. Między filozofią sztuki a filozofią kultury*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. NYCZ. Kraków 2006.

26 F.W.J. SCHELLING: *Filozofia sztuki*. Przeł. i oprac. K. KRZEMIENIOWA. Warszawa 1983, s. 7. Wspominam o tym również w swojej książce *Kulturotwórcze funk-*

ście pojmowano ją także jako doświadczenie transludzkie, przypisywano jej zdolność do transcendencji granic ziemskiego świata. Możliwości te łączono zwłaszcza z nurtami i kierunkami w obrębie neoplatonskich interpretacji sztuki, czego przykładem może być choćby klasycystyczna koncepcja obrazu idealnego, który, przekraczając ograniczenia świata materialnego, otwierał się na obszar przemieszkowania ostatecznych zasad i idei²⁷. Problem nasilił się w sytuacji, gdy sami artyści poczuli się beneficjentami możliwości dla innych niedostępnych²⁸, zwłaszcza w zakresie rozpoznania „tego, co przed wzrokiem innych jest ukryte: samej [jak to ujmuje współczesna rzeźbiarka – R.S.] istoty rzeczy, uczuć, natury”, co „pozwala przedostać się poza grę pozorów i poza przemijające dokonania, by uchwycić trwałą formę: prawdę rzeczy / bytu”²⁹. W przestrzeni dyskursywnej natomiast problem ten najradzykalniej wyrazili chyba Hans-Georg Gada-

cje komunikatów ikonicznych doby stanisławowskiej. Cieszyn 2000 (w szczególności w rozdziale *Hermetyczno-elitarny typ kontaktów artystycznych*).

27 Jak sądzono, obraz idealny rozumiany jako „uniwersum poza czasem i poza czasem historii”, mocą talentu i intelektu artysty uobecniał tajemnicę piękna i doskonałości. Wychodząc w swej istocie poza scenograficzną fabułę ikonograficznych motywów, okrywał obszar przemieszkowania zasad ostatecznych, harmonii i piękna. Opierało się to na przeświadczeniu, że „przewyciężając chaos estetyczny, oko i umysł człowieka [artysty – R.S.] potrafią stworzyć z elementów materii ułożony doskonały świat, powołany do istnienia przez idee, które są pamięcią rzeczywistości noumenalnej”. R. PRZYBYLSKI: *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec królestwa polskiego*. Warszawa 1983, s. 53. Por. też: R. SOLIK: *Pejzaże sztuki, konteksty sztuki*. Cieszyn 2006 (szczególnie podrozdziały: *Normatywizm i klasycystyczna typologia „sztuk pięknych”* oraz *Estetyki normatywne, koncepcja „dzieła idealnego”*).

28 Wszak nie sposób autorowi (artyście) odmówić prawa do twórczego i koncepcyjnego samostanowienia, które staje się udziałną normą zwłaszcza w rzeczywistości nieodmiennie indywidualizowanych parametrów sztuki. Nie możemy tego robić nawet wówczas, gdy odkrywamy w okolicznościach ontologicznej i jakościowej niestabilności sztuki, że jej manifestacje zadają kłam potocznym i jowialnym przekonaniom o „artystycznej ekspresji prawdziwych tożsamości”. A. KĘPIŃSKA: *Sztuka w kulturze płynności*. Poznań 2003, s. 23. Por. też: R. SOLIK: *Pejzaże sztuki, konteksty sztuki...* (Rozważania o statusie artysty i jego społeczno-kulturowej roli).

29 K. PASTERCZYK: *Poiesis*. Cieszyn 2007, s. 10.

mer i Pierre Francastel. Przy tym Francastel wydaje się w swych sądach bardziej jednoznaczny, zdecydowany i przewidywalny. Głosząc swoistość „natury własnej” dzieła sztuki, z przekonaniem (co nie znaczy przekonująco) pisze o „fakcie istnienia myśli plastycznej nie-redukowalnej do żadnej innej”³⁰. Gadamer tymczasem, niegdyś bezwzględnie krytyczny wobec językowych konkretyzacji sztuki, jako autor znaczącej dla dwudziestowiecznej humanistyki hermeneutycznej teorii doświadczenia dzieła sztuki nie jest już tak jednoznaczny i konsekwentny. Z jednej bowiem strony pisze o nieprzystawalności refleksji i sztuki, o swoistości natury dzieła pojęciowo nieuchwytnej, o nieprzewycięzalnych trudnościach wyjaśnienia sztuki oraz o problemach językowych transferów, z drugiej natomiast zdaje sobie sprawę z niemożności ich zaniechania³¹. I choć jego stanowisko w tej kwestii (bardziej złożone) okazuje się (delikatnie rzecz ujmując) co najmniej logicznym dysonansem wobec koncepcji wyłożonej w *Prawdzie i metodzie*, dylemat nieuchwytności ujawnia nader dobitnie. Filozof pisze wprost: „[...] dzieło sztuki przedstawia wyzwanie rzucone naszej zdolności rozumienia, ponieważ bez końca wymyka się jakiemukolwiek wyjaśnieniu i stawia zawsze nieprzewycięzalny opór temu, kto chciałby je przełożyć na tożsamość pojęcia [...]”³². Przy takich założeniach, sensowność wszelkich kwalifikacji estetycznych

30 P. FRANCASTEL: *Twórczość malarska a społeczeństwo. Szkice*. Przeł. J. KARBOWSKA, A. SZCZEPAŃSKA. Warszawa 1973, s. 45.

31 Co więcej głosi, że „całe doświadczenie świata jest zapośredniczone przez język”, a „językowa wykładnia poprzedza zawsze wszelką myśl i wszelkie poznanie”. W efekcie autor *Prawdy i metody* podziela przeświadczenie o tym, iż język strukturyzuje nasze postrzeganie i rozumienie świata, a procesy te są w istotnym stopniu kontrolowane przez językowe wzorce. Por. H.-G. GADAMER: *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Wybór i oprac. K. MICHAŁSKI. Warszawa 1979, s. 122, 50.

32 H.-G. GADAMER: *L'Art de comprendre. Écrits, II. Herméneutique et Champ de l'expérience humaine*. Paris 1991, s. 17. Cyt. za: P. BOURDIEU: *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Przeł. A. ZAWADZKI. Kraków 2001, s. 9. Por. H.-G. GADAMER: *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Przeł. B. BARAN. Kraków 1993.

oraz podejmowanych wobec wytworu czynności klasyfikacyjno-opisowych i interpretacyjnych okazuje się nader wątpliwa. Podobnie zagrożona wydaje się prawomocność orzeczeń o własnościach i cechach dystynktywnych dzieła sztuki, zaskakująca tym bardziej, że długi czas one właśnie stanowiły niekwestionowane wyznaczniki klasyfikacji i opisu dzieła oraz kryteria rozstrzygające o kategoryalnej przynależności do klasy przedmiotów artystycznych (nurtu, gatunku czy wreszcie stylu). Warunkowały nie tylko specyficzność i artystyczność przedsięwzięcia, ale także – o czym przypomina Ryszard Nycz – samą percepcję, nierozdzielnie niegdyś wiązaną najpierw z identyfikacją cech i walorów formalnych obiektu³³, potem z identyfikacją obiektu jako dzieła sztuki. Jak więc mamy orzekać o własnościach dzieła, o oryginalności, formie czy ekspresji, jak „umiejscawiać” obiekt artystyczny w „czasie, w przestrzeni, w tradycji, w *oeuvre* artysty, w kontekście, w ramach, na tle, wobec etc.”³⁴, skoro stanowi on wyzwanie „rzucone naszej zdolności rozumienia”?

Spróbujmy wnikliwiej przyjrzeć się temu zagadnieniu. Ze względu jednak na jego wieloaspektowość oraz podejmowaną problematykę przyjmijmy pewne ograniczające wywód założenia. Po pierwsze, w sytuacji, gdy rozważamy dylemat dyskursywnej/pojęciowej nieuchwytności sztuki i zarazem czynimy to w kontekście orzeczeń o oryginalności lub nieoryginalności dzieła, podstawowym punktem

33 „Najbardziej rozpowszechniony pogląd na naturę dzieła sztuki (plastycznego obrazu czy literackiego tekstu) – przypomina Ryszard Nycz – polega na uznaniu, iż zawiera ono zespół cech istotnych, czyli takich, które są jego obiektywnymi, niezależnymi od podmiotu i nie uwarunkowanymi przez kontekst własnościami. Właściwy odbiór takiego obiektu polega, jak się zdaje, na dokonaniu trzech operacji: 1. na odsunięciu (czy zawieszeniu) wszelkich poznawczych, wartościujących czy emocjonalnych nastawień, uwarunkowań i »przesądów«, które mogłyby zniekształcić naszą percepcję; następnie 2. na zidentyfikowaniu określonych cech konstytutywnych, których obecność (lub brak) umożliwia nam 3. rozpoznanie jego kategoryalnej przynależności (tzn. tego, czy np. mamy do czynienia z dziełem sztuki czy obiektem użytkowym, arcydziełem czy kiczem, wierszem czy prozą)”. R. Nycz: *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm...*, s. 10–11.

34 M. POPRZĘCKA: *Miejsce dzieła...*, s. 22.

odniesienia będzie horyzont interpretacji. A ściślej jej konkretyzująca natura. Podzielałam tutaj przekonanie, o czym wspominałem już we wprowadzeniu, że to determinowana kontekstualnie interpretacja w istotnym stopniu współdecyduje o kulturowej tożsamości dzieła sztuki, współokreślając nie tylko przypisywane mu własności, ale też sposób (bądź sposoby), na jaki może i istnieje ono dla (różnych) odbiorców. Sens i rozumienie sztuki, a nawet „percepcyjnie” uchwytne własności dzieła (utrwalone w tworzywie w obrębie twórczości opartej na ontologii przedmiotu) nie są przecież raz na zawsze określone i niezmiennie. Odmienność kwalifikacji skądinąd fizycznie stałych indeksów formy plastycznej to praktyka niezwykle częsta (na przykład w kontekście sporów wokół artystycznych modernizmów drugiej połowy dziewiętnastego wieku). Co więcej w grę wchodzi także identyfikacje skrajne, sankcjonowane temporalnie z perspektywy różnych preferencji, przesłanek i okoliczności. Po drugie, chociaż konkretyzujący rys interpretacji dotyczy sztuki jako takiej (w tym wydarzeniowej i efemerycznej), odnoszę się przede wszystkim do twórczości tradycyjnej (plastycznej, formalnie ustrukturuowanej, a nie sztuk wizualnych wykorzystujących różne media i ontologie³⁵). Wybór ten podyktowany jest tym, iż w przypadku sztuki konceptualnej, interaktywnej, partycypacyjnej (dylematy na przykład immaterialności), otwartość i niesamowystarczalność artefaktu/dyspozytywu³⁶ wydają

35 Niewątpliwie inaczej organizują się sploty procedur dyskursywnych w konfrontacji z dziełem ustrukturuowanym, o dających się zidentyfikować własnościach przypisywanych sztuce, a pozbawioną odnośnych własności, domagającą się komentarza sztuką przedmiotów, czy wreszcie z twórczością konceptualną. W tym ostatnim przypadku, w najbardziej modelowym ujęciu, problem „rzekomej” niewspółmierności wizualnego i pojęciowego w zasadzie przestaje istnieć, o ile porzucając niezbędność uprzedmiotowienia zwracamy się wyłącznie ku idei i teorii.

36 Pojęcie to (R.W. Kluszczyńskiego) znakomicie oddaje otwartość struktury proponowanej przez artystę w przestrzeni sztuki interaktywnej. Dyspozytyw to rodzaj złożonego kontekstu, w ramach którego dzieło jest doświadczane i wykonywane. W odróżnieniu jednak od sztuki konceptualnej, działania odbiorcy na dyspozytywie nie ograniczają się wyłącznie do operacji mentalnych. Otwarta architektura dyspozytywu wymaga bezpośredniej praktyki obcowania z jego materialnością,

się oczywiste. Trudniej natomiast zaakceptować nieautonomiczność i niesamistość obiektu substancjalnie oraz formalnie określonego, do niedawna jeszcze definiowanego jako osobne (autarkiczne) i kompletne przedsięwzięcie o odpowiednio ukształtowanej, zamkniętej całości. A zatem twórczość – jak sądzono – zdolną do samodefiniowania własnej specyficzności i artystyczności³⁷. Po trzecie, *casus* rzekomej językowej nieuchwytności sztuki ustrukturuwanej, przejawiający się w wielokrotnie i na różne sposoby artykułowanym zarzucie o nieefektywności refleksji (nauki, teorii) wobec sztuki i natury dzieła, rozważam w wymiarze polemicznym. I z tej polemicznej perspektywy formułuję dalsze konkluzje. Polemika natomiast wynika stąd, iż bliżej mi (znów powtórzę³⁸) do badaczy, którzy porzucili obiektywistyczno-esencjalistyczny, autonomiczny projekt sztuki; którzy nie akceptują nieprzezwyciężalnego oporu sztuki wobec materii słowa; którzy, uznając wielorakość kulturowych, także językowych uwikłań wytworu artystycznego, zarazem przestrzegają przed błędem przeciwstawiania emocjonalno-estetycznego doświadczenia sztuki refleksji i poznaniu naukowemu³⁹. Po drodze mi również z tymi, którzy

a nawet otwartej interwencji w strukturę dyspozytywu. R.W. KLUSZCZYŃSKI: *Sztuka interaktywna...*, s. 133.

37 W obrębie klasycznego (tradycyjnego) paradygmatu sztuki dzieło postrzegano jako intersubiektywnie istniejący artefakt, oparty na ontologii przedmiotu. Artefakt odpowiednio (rękoźmiennie) ustrukturuwany; uposażony w wyniku koniecznej ingerencji autora w określone, percepcyjnie uchwytnie własności formalne. Ontologiczne umocowanie i nieodzowność formalnego ustrukturuwania czyniły z tak rozumianego wytworu strukturę samoistną, zdolną – jak sądzono – do samodefiniowania własnej specyficzności i artystyczności.

38 Por. R. SOLIK: *Sztuka jako interpretacja...* (w szczególności część druga: *Konteksty, determinanty, składowe*, rozdział: *Język*).

39 „Według Goodmana – na przykład – koncepcja sztuki opartej na bezpośrednim doświadczeniu, emocjach i wartościach estetycznych i przeciwstawianej nauce, opartej na poznaniu i na faktach, to jedna z najpoważniejszych pomyłek w ocenie sztuki”. Por. N. GOODMAN: *Of Mind and Other Matters*. Cambridge 1984, s. 152. Przywołuję za: M. KORUSIEWICZ: *Jak funkcjonuje dzieło sztuki, czyli muzeum według Nelsona Goodmana*. W: *Muzeum sztuki. Antologia*. Red. M. POPCZYK. Kraków 2005, s. 139.

wydają się skłonni zastąpić „nieprzekładalność” „komplementarnością”, akceptując nieodzowność językowego wymiaru doświadczenia sztuki. Sympatyzuję także z tymi, którzy, porzuciwszy ideę dzieła zamkniętego i samoistnego, na różne sposoby głosili i głoszą wzrastające znaczenie odbiorcy/interpretatora/współautora. Myślę tu na przykład o koncepcjach Wolfganga Kempa, Rolanda Barthes’a, Arnolda Berleante’a, o dekonstruktywizmie Derridy i w szczególności pracach Stanleya Fisha. Bliżej mi również do tych badaczy, którzy – podobnie jak czyni to Pierre Bourdieu – szukając źródeł tego niewątpliwie pochoptego wycofywania się naukowego rozumienia z rozpoznania sztuki, jednocześnie pytają: „Skąd ta silna potrzeba poniżania poznania racjonalnego, ta zapalczliwość w głoszeniu nieredukowalności dzieła sztuki, czy też, używając słowa bardziej stosownego, jego transcendencji?”⁴⁰. Przyznam, co już wielokrotnie czyniłem, nie wiem. Nie dostrzegam w sztuce jakichś szczególnych własności, które stanowiłyby nieprzekraczalną barierę dla refleksji i języka. W duchu powinowactwa myśli z przywołanymi wyżej autorami, nie wierzę też w bezradność procedur eksplanacyjnych wobec sztuki. Daleki jestem od tego, by, zdając sobie sprawę z nieuchronności językowych referencji wszelkiego doświadczenia, zarazem wątpić w ich poznawczą i konkretyzującą efektywność. Choć, mając na względzie „filozoficzną samowiedzę” hermeneutycznej teorii interpretacji, pewne ustabilizowane tradycją dyskursywną strategie interpretacyjne niewątpliwie rewizji wymagają. Nie wiem również, a argumenty adwersarzy nie wydają się przekonujące, z jakich powodów sztuka – stanowiąc jeden z najważniejszych obszarów antroposfery – miałaby jednocześnie wymykać się refleksji i językowym konkretyzacjom. Sztuka nie spadła wszak z nieba, nie jest zjawiskiem niezależnym od człowieka, ponadhistorycznym, niezemskim, lecz nieuchronnie i na wiele sposobów skontekstualizowanym⁴¹, zanurzonym w rzeczywistości kul-

40 P. BOURDIEU: *Reguły sztuki...*, s. 9.

41 I nie chodzi tutaj wyłącznie o uwikłanie w kontekst kulturowy (poziom aksjonormatywny, poziom kulturowej obiektywizacji, poziom pragmatyczny/odbiór,

tury i przez tę rzeczywistość kształtowanym, w niej też ostatecznie rozumianym i interpretowanym. To kultura nadaje dziełom sztuki znaczenie. „Słowem, nie ma znaczenia poza kulturą, w tym sensie nie ma też semiotyki poza kulturą”⁴². Tym samym, nie da się także utrzymać tezy, że „znaki [ale też wszelkie teksty kultury, w tym dzieła sztuki – R.S.] same siebie interpretują, że aktywność semiotyczna jest całkowicie niezależna od kultury, w jakiej te funkcjonują”⁴³. Dzieje sztuki, a w szczególności dyskurs historii sztuki, dostarczają nam wielu argumentów przemawiających również za tym, że nie istnieje raz na zawsze ustabilizowany status własności dzieła (nie wyłączając artystyczności); wszelkie bowiem własności i konkretyzacje okazują się negocjowane i konstruowane w semioprzestrzeni kulturowych powiązań i relacji. Prawidłowość ta dotyczy również dywagacji nad oryginalnością. Sztuka przy tym, podobnie jak nauka, nie posiada „certyfikatu prawdy”, artyści zaś nie postrzegają świata i rzeczywistości „okiem nieuprzedzonym”, wzrokiem „czystym”, gwarantującym

recepca), o którym szerzej piszę między innymi w takich publikacjach jak: *Kulturotwórcze funkcje komunikatów ikonicznych...*, *Pejzaże sztuki, konteksty sztuki...* Chodzi także o kontekstualność doświadczenia sztuki wynikającą z praktyk i procedur percepcji, a co za tym idzie interpretacji dzieła sztuki. Sztuka nigdy bowiem nie istnieje „naprawdę sama w sobie”, lecz zawsze w określony dla odbiorcy sposób, na co istotnie wpływa sytuacyjność i historyczność nie tylko obowiązujących praktyk dyskursywnych, ale także kontekstualność naszego doświadczenia oraz wzory, preferencje i normy kultury, które wyznajemy, i których jesteśmy nosicielami. Doświadczenie sztuki nie jest i nie może być pozakontekstualne również z tego powodu, że sytuacyjność jest weń wpisana pod każdym względem, a zważywszy, że nie istnieje bezzakołazeniowe rozumienie czegokolwiek, sama nieuchronność owych założeń stanowi wyjątkowe parametry kontekstu.

42 A. SZAHAJ: *Paninterpretacjonizm, czyli nie ma niczego w tekście: czego by pierwszej nie było w kontekście (odpowiedź krytykom)*. Dostępne w Internecie: <https://repositorium.umk.pl/bitstream/handle/item/896/A.%20Szahaj,%20Paninterpretacjonizm,%20czyli%20nie%20ma%20niczego%20w%20tek%C5%9Bcie,%20czego%20by%20pierwej%20nie%20by%C5%82o%20w%20kontek%C5%9Bcie.pdf?sequence=1> [data dostępu: 6.05.2017].

43 Ibidem.

dotarcie do czegoś, co czyniłoby ją niedostępną dla języka w stopniu wyższym niż inne sfery doświadczanej przez człowieka rzeczywistości. Dlaczego zatem – posłużę się ulubionym przykładem – podejmując ryzykowne przedsięwzięcia prezentacji komunikacji międzygatunkowej systemów porozumiewawczych człowieka i zwierzęcia⁴⁴, z jakichś nieznanych powodów mielibyśmy rezygnować z trudu językowych interpretacji/konkretyzacji dzieła sztuki? Czy formalne jakości wytworu malarskiego przedstawiają większe wyzwanie dla naszej zdolności rozumienia niż olfaktorycznie zorientowane systemy wewnątrzgatunkowej komunikacji zwierzęcej? Z pewnością nie. Chociaż musimy także zdawać sobie sprawę z trudności transferowych tych procesów, zwłaszcza w obrębie leksykalnego wycechowania twórczości podążającej – jak sugeruje Lyotard – za niewypowiedzalnym i niewyraźnym.

Wróćmy jednak do polemiki. Krytyczny wobec dyskursywnej nieuchwytności sztuki, proponuję, w dużym uproszczeniu, zastąpienie nieprzekładalności i nieuchwytności ideą „komplementarności”. Mając na uwadze nieuchronność językowego wymiaru doświadczenia sztuki oraz wcześniej przywołaną argumentację, w interpretacji należy widzieć nie tylko część ontologicznej struktury obiektu, ale także podstawową formę obecności sztuki w polu kultury. Trzeba w niej wreszcie dostrzec aktywność w istotnym stopniu współdecydującą o artystycznej określoności i możliwych konkretyzacjach sztuki, będących przede wszystkim wytworem dyskursywnych negocjacji. Skłaniam się ku temu, mając pewność, że wiele przedsięwzięć artystycznych, „zajmujących szczytowe miejsca w naszych estetycznych hierarchiach, [...] dzieł wielkich, nieśmiertelnych”⁴⁵, nie byłoby tym, czym jest, gdyby zależało to wyłącznie od substancjalnych i plastycznych własności. Myślę tedy o projekcie, który wymaga zawieszenia

44 Por. M. FLEISCHER: *Komunikacja międzygatunkowa. Przypadek: człowiek – pies*. W: „Język a Kultura”. T. 15: *Opozycja homo – animal w języku i kulturze*. Red. A. DĄBROWSKA. Wrocław 2003.

45 S. OSSOWSKI: *Wybór pism estetycznych*. Wprowadzenie, wybór i oprac. B. DZIEMIDOK. Kraków 2004, s. 110.

ustabilizowanej dyskursem estetyki formalistycznej koncepcji sztuki, który kwestionuje kompletność, zamkniętość i samoistość dzieła⁴⁶ oraz epistemologiczny rys interpretacji, w którym w końcu ontologia sztuki nie jest zależna wyłącznie od własności substancjalno-formalnych obiektu i zarazem nie jest niezależna od kontekstu i procesów interpretacji. Jakże przesłanki za tym przemawiają? Niektóre zasygnalizowałem we wprowadzeniu; tutaj wypada argumentację tę uzupełnić. Najpierw powtórzmy jednak założenie dla tej koncepcji fundamentalne, iż nic nie jawi się nam niezinterpretowane i nie istnieje poza interpretacją. Sprzyjając różnym wariantom paninterpretacjonizmu i kulturalizmu, wspieram się tu odwołaniami do prac między innymi: Andrzeja Szahaja, Stanleya Fisha, Ryszarda Nycza, Michała Pawła Markowskiego, Richarda Rorty'ego, Jacques'a Derridy, Jerzego Kmity czy Romana Kubickiego. Niczego tym samym nie można wykluczyć spod jurysdykcji interpretacji, jej samej zaś, stanowiącej ontologiczną, nie epistemologiczną własność bytu⁴⁷, nie sposób natomiast zawiesić. „Nie zdarza się, byśmy nie dokonywali aktu interpretacji. Ponieważ zawsze jesteśmy we władaniu jakiejś interpretacji – konkluduje Fish – nie jest możliwe osiągnięcie poziomu znaczenia poniżej interpretacji czy też ponad nią”⁴⁸. Mówimy więc nie o epistemologicz-

46 Przecistawiając się tej koncepcji, podważam samoistość dzieła sztuki, jego samowystarczalność i zdolność do samodefiniowania własnej artystyczności oraz przynależności do pola sztuki. Sądzę, że koncepcja ta (czemu dawałem już wyraz we wcześniejszych publikacjach), charakterystyczna dla tzw. estetyki formalistycznej oraz tradycyjnie zorientowanej historii i teorii sztuki, nie jest niczym innym, jak tylko obowiązującym w określonej czasoprzestrzeni koncepcyjnym wariantem sztuki, tworem „interpretacji”, konwencjonalnym i historycznym.

47 Proweniencja Heideggerowska jest tutaj wyrazista. Por. M. HEIDEGGER: *Bycie i czas*. Przeł. B. BARAN. Warszawa 2005. Heidegger przekonuje również, że „każde zwykłe, przedpredykatywne dostrzeżenie czegoś [...] jest, samo w sobie, już rozumieniem i interpretacją [...]. Kiedy mamy do czynienia z czymś, samo widzenie rzeczy, które są nam najbliższe, niesie w sobie strukturę interpretacji”. K. ROSNER: *Hermeneutyka jako krytyka kultury. Heidegger, Gadamer, Ricoeur*. Warszawa 1991, s. 37.

48 S. FISH: *Zwykłe okoliczności, język dosłowny, bezpośrednie akty mowy, to, co normalne, potoczne, oczywiste, zrozumiałe samo przez się i inne szczególne przypad-*

nym, ale o ontologicznym rysie interpretacji. Nie chodzi jednak tylko o ontologiczność Heideggerowskiej *Dasein*, ale też o ontologiczną zależność sztuki od interpretacji⁴⁹. W szerszej natomiast perspektywie nawet o rzeczywistość konstytuowaną przez jej interpretację, żyjemy wszak nie tyle w świecie, ile raczej w „obrazie świata”. Stąd o interpretacji myślę tutaj nie w kategoriach przygodnej, kognitywnej aktywności na obiekcie, lecz jako o strukturze izomorficznej z doświadczeniem dzieła i w przedmiot artystyczny wbudowanej.

Dopowiem też, że tak rozumiana interpretacja jest dla mnie, podobnie jak dla Szahaja czy Fisha, kwestią bardziej kreacji niż percepcji i egzegezy⁵⁰ dzieła sztuki. Nie oznacza to jednak dowolności i nieskrępowanej otwartości interpretacji. Interpretacja ma przecież swoje nieuchronne ograniczenia, czy to w formie podzielanych przesądzeń, preferencji, oczekiwań, kontekstowych zmiennych, czy kulturowych uwarunkowań percepcji. Przyjąłem wprawdzie, że określoność historycznych konkretyzacji i sens doświadczenia dzieła sztuki okazują się

ki. Przeł. M. SMOCZYŃSKI. W: S. FISH: *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*. Red. A. SZAHAJ. Przeł. K. ABRISZEWSKI [i in.]. Kraków 2008, s. 39.

49 Ontologiczna zależność od interpretacji dotyczy zresztą nie tylko sztuki, ale różnych obszarów i zjawisk w obrębie kultury symbolicznej i duchowej.

50 Fish powiada: „Interpretacja nie jest sztuką objaśniania (*construing*), lecz konstruowania (*constructing*). Interpretatorzy nie odczytują (*decode*) wierszy, oni je tworzą”. S. FISH: *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*. Przeł. A. GRZELIŃSKI. W: S. FISH: *Interpretacja, retoryka, polityka...*, s. 86. Odrzucam najbardziej rozpowszechnione stanowisko, że interpretacja to „działanie badawcze zmierzające do wydobywania i wyjaśnienia sensu danego zjawiska [...]. Punktem wyjścia wszelkiej interpretacji było założenie, że istotne znaczenie badanego przedmiotu jest ukryte poza danymi bezpośredniej obserwacji empirycznej i nie pozwala się z nich wprost wyprowadzić”. M. GŁOWIŃSKI, T. KOSTKIEWICZOWA, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, J. SŁAWIŃSKI: *Słownik terminów literackich*. Red. J. SŁAWIŃSKI. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1988, s. 199. Innymi słowy interpretacja nie jest także „pracą myśli, która polega na odszyfrowaniu sensu ukrytego w sensie widocznym, na rozwinięciu poziomów znaczeniowych, zawartych w dosłownym”. P. RICOEUR: *Egzystencja i hermeneutyka*. W: *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*. Przeł. A. BIŃKOWSKA. Wybór, oprac. i wprowadzenie S. CICHOWICZ. Warszawa 1985, s. 192.

konstruowane w procesach rozumienia, te jednak niezmiennie zależą od przyjętych strategii oraz wspólnot interpretacyjnych, które – podobnie jak wytwory sztuki – przekształcają się w przestrzeniach tej samej historii. W efekcie, dowolnych znaczeń i kwalifikacji nie możemy uchwycić/skonkretyzować inaczej jak tylko A. kontekstualnie i B. „w ramach poddanego regułom interpretowanego dyskursu, który sam jest historycznie formowany i przekształcany”⁵¹.

Powinniśmy także pamiętać, mimo zakwestionowania nieograniczoności interpretacji, że owe historyczne konkretyzacje mogą być mniej lub bardziej trwałe, nigdy jednak nie będą ostateczne. Nie tylko dlatego, że można je potencjalnie redefiniować i na nowo autoryzować w obszarze zmieniających się kontekstów czy interpretacyjnych strategii, ale również, a może przede wszystkim dlatego, że materialne źródła tych konkretyzacji nigdy nie istniały dla nas wyłącznie same przez się. Zatem nie w substancjalności obiektu a w interpretacji, stanowiącej – jak pisze Wojciech Kalaga – „transfer z potencjalności do aktualności”⁵², należy widzieć rozstrzygający sposób istnienia sztuki w kulturowej semioprzestrzeni. Opowiadam się tym samym za tym, iż w rzeczywistości konstytuowanej przez interpretację dzieła sztuki nie mogą i nie istnieją „naprawdę same w sobie”. Niezinterpretowana obecność przedmiotu czyjegoś doświadczenia jest niemożliwa. Doświadczenie sztuki wiąże z interpretacją, w której sztuka – niezależnie od historycznych wcieleń – od zawsze potwierdzała i konkretyzowała swoją obecność. I nie była to nigdy czysta obecność przedmiotu.

Przejdźmy do konkluzji. Nie akceptuję tezy o nieuchwytności sztuki. A co za tym idzie, przeświadczenia o ustawicznym wymykaniu się sztuki „jakemukolwiek wyjaśnieniu”. To, że nie można wskazać interpretacji wyłącznej i niepodważalnej, legitymizującej niezmienną wewnętrzną znaczenia danego dzieła (a za przykłady

51 J. MARGOLIS: *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki? Wykłady z filozofii sztuki*. Red. K. WILKOSZEWSKA. Przeł. W. CHOJNA, K. GUCZAŁSKI, K. JAKUBCZAK, K. WILKOSZEWSKA. Kraków 2004, s. 20.

52 W. KALAGA: *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*. Kraków 2001, s. 235.

mogą służyć przedsięwzięcia największe), nie oznacza bynajmniej daremności i nieefektywności procedur deskryptywnych. Wręcz przeciwnie. Świadczy raczej o ich bogactwie, różnorodności, możliwościach, o nieustannej aktywności interpretacji i konkretyzacjach, stanowiących własność nie tyle obiektu (przedmiotu artystycznego), ile raczej zmieniających się wspólnot interpretacyjnych, z perspektywy których były one wyznaczane⁵³. Nie podzielam również przeświadczenia o nieprzezwyciężalnym oporze materii sztuki wobec słowa. W innym razie mówienie, pisanie, komentowanie twórczości, formułowanie jakichkolwiek o niej uwag, sądów, teorii czy koncepcji nie miałyby żadnego sensu. Przekreśliłoby wszystko, co składa się na historyczność sporej liczby dyscyplin humanistyki zajmujących się sztuką i kulturą artystyczną; wszystko, co, dając wyraz świadomości refleksyjnej i potrzebie werbalizacji, o sztuce napisano, włącznie z najbardziej uznanymi pracami naukowymi, ale też odautorskimi komentarzami twórców. Z dystansem odnoszę się także do sformułowania o „nieredukowalnej myśli plastycznej”, a już zwłaszcza o niedostępnej dla słowa specyficznej naturze dzieła sztuki. Dystans ten wynika z płonności podobnych sformułowań. Jak bowiem dyskutować o czymś, co z założenia ma być niedostępne dla słowa? Jak dyskutować o immanentnej własności dzieła, jeśli „w przypadku sztuki nie jesteśmy [nawet – R.S.] w stanie skutecznie oddzielić obiektywnych cech i wartości dzieła sztuki od uprzedniej wiedzy podmiotu oraz rozległych i zróżnicowanych sensów i ocen wnoszonych przez kulturowe wspólnoty, które w równym stopniu określają jego naturę”⁵⁴. Czym ma być rzekomo specyficzna „natura własna” sztuki i jak o niej rozprawiać, skoro nigdy „nie stajemy oko w oko z dziełem samym w sobie”? Nie zagłębiając się w tę problematykę, przyznaję, budzi ona w mojej ocenie wiele wątpliwości, zwłaszcza gdy (komplikuując wywód) polem rozważań mielibyśmy uczynić z jednej strony

53 S. FISH: *Czy na ćwiczeniach jest tekst?* Przeł. A. SZAHAJ. W: S. FISH: *Interpretacja, retoryka, polityka...*, s. 59–80.

54 R. NYCZ: *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm...*, s. 21.

argumenty krytyczne wobec holistycznej, obiektywistyczno-esencjalistycznej koncepcji dzieła (z której teza ta, jak się zdaje, w głównej mierze wyrasta), z drugiej trudną do ogarnięcia różnorodność koncepcyjnych wariantów sztuki, dawnej i najnowszej. W tak zróżnicowanej perspektywie nasuwa się sporo pytań i jeszcze więcej wątpliwości. Czy kategoria ta stanowić ma rodzaj uogólnienia o uniwersalistycznych pretensjach, a zatem czy odnosi się do sztuki *en bloc*, w jej wielopostaciowych przejawach, czy też do: A. jedynie dziedzin sztuki plastycznych, B. wprawdzie różnych realizacji twórczych, ale opartych na ontologii przedmiotu, C. wyłącznie formalno-plastycznych własności dzieła i specyfiki warsztatów tworzących sztukę dyscyplin artystycznych, ewentualnie do D. wszystkiego, co mieści się w obrębie synkretycznego doświadczenia sztuki łącznie z jej własnościami formalnymi, historycznymi i intencjonalnymi, niezależnie od charakteru rodzajowych rozwiązań i specyficzności medium? Nie potrafię udzielić sensownej odpowiedzi. Francastel zresztą, głoszący ideę nieredukowalności i pojęciowej nieuchwytności sztuki, także nie precyzuje, co rozumie pod tym pojęciem. Można się tylko domyślać, że najprawdopodobniej wiąże je ze sferą własności plastycznych, z porządkiem formalno-ekspresyjnego ukształtowania dzieła, a w aspekcie teoretycznym z dziedzictwem pojęć estetyki formalistycznej i najpewniej esencjalistyczną koncepcją sztuki. Problem w tym także, że formułowanie uogólniających diagnoz na temat sztuki jako takiej z perspektywy „racji” wyłącznie klasycznego paradygmatu to – najłagodniej rzecz ujmując – drobne nieporozumienie. Eksploracje artystyczne przynajmniej pięciu ostatnich dekad nie dość, że wytworzyły alternatywne koncepty sztuki, kwestionując prawomocność i adekwatność orzeczeń tradycyjnej estetyki i tradycyjnej (rękodzielnej) sztuki, to jeszcze obnażyły kryterialną nieefektywność dominujących do niedawna charakterystyk dzieła sztuki oraz interpretacyjnych procedur. Ostatecznie, jakkolwiek by nie definiować „natury własnej” sztuki, żadna propozycja nie będzie satysfakcjonująca. I to nie tylko z przyczyn, o których wyżej mowa, ale przede wszystkim dlatego, że wszystkie one będą wyłącznie projekcjami interpre-

tacyjnych przesłanek autorów; wreszcie tego, co w obrębie określonych praktyk dyskursywnych i koncepcyjnych wariantów sztuki za takową zostanie uznane. Złożona wydaje się też kwestia oporu dzieła w sytuacji próby jego „przełożenia na tożsamość pojęcia”. Przystaję na opór, problemy i wyzwania, odrzucam jednak całkowicie „identyczność” i „przekładalność” w znaczeniu określonym w *Słowniku języka polskiego*. Sądzę, że problemem nie jest tutaj stopień przełożenia (odpowiedniości), tym bardziej że ograniczoność i nieściśłości stanowią integralne cechy wszelkich transferów semiotycznych bez względu i wyjątku na organizacyjne struktury systemów znakowych, lecz sama idea. Względem sztuki nieuprawniona i formalnie nie do zaakceptowania. Zagadnienie przekładu zyskuje uzasadnienie w sytuacji koherentnych systemów znakowych. Co za tym idzie, powinno być rozpatrywane w głównej mierze w obrębie takich systemów (nie unikając problemów transkrypcji międzykodowych), które spełniają w stopniu przynajmniej minimalnym warunek odpowiedniości i ekwiwalencji (modelowy przykład stanowi tu przekład interlingwistyczny)⁵⁵. Sztuka natomiast warunków tych w relacji do języka nie spełnia. Podobne wątpliwości budzi również założenie „tożsamości” („przełożenia na tożsamość pojęcia”). Wszak język nie jest tożsamy z tym, co jest w nim wyrażane⁵⁶.

Podsumujmy. Za oczywiste należy uznać różnice pomiędzy werbalnym, cyrograficznym a ikonycznym oraz to, że konkretyzacje dzieła generują na „styku rzeczywistości językowej i pozajęzykowej” różnego rodzaju komplikacje i trudności. Na identyczne natrafiamy zresztą w przypadku prób transkrypcji wielu doświadczeń, sytuacji czy emocji. Problem dotyczy jednak nie tylko relacji języka do rze-

55 Stąd też wątpliwości budzi pojęcie przekładu intersemiotycznego. Wprawdzie odnosi się je do konfrontacji odmiennych systemów semiotycznych, przez to niewątpliwie najbardziej przystaje do rozważanej tutaj sytuacji, niemniej odnoszę wrażenie, że właściwiej byłoby mówić nie tyle o przekładalności *sensu stricto*, ile raczej reinterpretacji jednego systemu znakowego w drugim.

56 „Rzeczywistość językowa ma charakter autonomiczny i [...] nie przekłada się na rzeczywistość w języku opisywaną”. E. KOSOWSKA: *Antropologia literatury...*, s. 10.

czywistości pozajęzykowej, ale także wewnątrzsystemowych transferów, zarówno w obrębie relacji i kodów *stricte* językowych, interlingwistycznych, jak i ikonicznych. W domenie sztuki komplikacje te wiążą się ponadto z problemami referencji, z odmiennością kodów i konwencjonalnością form językowych, z adekwatnością terminologiczną, z konwergencją pojęć i plastycznych środków wyrazu, a także z ograniczonością systemów dyskursywnych wobec rzeczywistości pozajęzykowej. Niebagatelne znaczenie w tej dyskusji odgrywa również sposób definiowania dzieła sztuki i samej interpretacji oraz struktury wzajemnych powiązań sztuki i języka. W tym tkwią bowiem potencjalne źródła rzekomej antynomii (jako formy nacechowanej relacji) przedmiotu artystycznego i interpretacji, a w następstwie zarzutów nieadekwatności i nieefektywności językowych referencji wobec sztuki. Aspekt to o tyle istotny dla niniejszych rozważań, że problemy, o których mowa, mogą być w nim doraźnie reorganizowane w zależności od sposobu, w jaki będziemy określać charakter tych relacji⁵⁷. Inne będą konsekwencje definiowania odnośnych styczności w relacjach „odczytywania” bądź „przekładania”, inne – w relacjach „współustanawiania” i „współokreślania”. W przypadku tych pierwszych powinniśmy myśleć o transkrypcji, translacji czy referencji, w kontekście drugich – o współkonstruowaniu. „Przełożyć na tożsamość pojęcia” znaczy zupełnie coś innego niż twierdzenie, że tożsamość dzieła konkretyzuje się w interpretacji i jest przez nią współokreślana. Retorykę „nieuchwytności sztuki” wiążę więc przede wszystkim z procesami czytania, odczytywania⁵⁸, wyjaśniania i przekładu, w których to deskryptywne procedury języka konfrontowano z „naturą własną” sztuki, zmierzając do uzewnętrznienia (jak sądzono) niezmiennego znaczenia oraz własności dzieła, niezależnych od odbiorcy i kontekstu. Z retoryką tą jednak

57 A te były tak różnorodne i skrajne, by z jednej strony głosić znaną nam już tezę o „nieprzezwyciężalnym oporze sztuki”, z drugiej o nieograniczonym „językowym imperializmie”.

58 Szerzej o tym piszę w: *Dylematy czytania i odczytywania*. W: *Kształty i myśli. Dyskurs a doświadczenie sztuki*. Red. R. SOLIK. Katowice 2013.

nie zgadzam się. Pogląd o nieuchwytności sztuki, o specyficznej naturze własnej dzieła i nieprzewidywalnym oporze artystyczności uznaję za niezasadny. Zaakceptują go zapewne ci, którzy, obdarzając tę koncepcję przywilejem wiarygodności, podzielają zarówno wpisane weń metody i cele, jak i uwierzytelniające ją przesłanki. Przesłanki tutaj przedstawione na to nie pozwalają.

Co w zamian? Propozycja reinterpretacji wyrażona z perspektywy A. ontologicznej zawisłości dzieła sztuki (także) od aktywności procesów interpretacyjnych, B. interpretacji wpisanej w strukturę obiektu artystycznego, C. interpretacji stanowiącej zasadniczy sposób istnienia sztuki i D. doświadczenia sztuki wspartego na idei komplementarności wizualnego i pojęciowego. Uznaję, że każde doświadczenie, a doświadczenie sztuki nie jest i nie może być wyjątkiem, to wzajemne konfrontowanie, dopasowywanie oraz polaryzowanie się odmiennych systemów znakowych, w szczególności wizualnego i językowego. Skłaniam się zatem ku temu, by myśleć nie tyle o „odczytywaniu”, przekładaniu, transkrypcji, referencji, ile o współkonstruowaniu i współokreślaniu tożsamości oraz znaczenia obiektu artystycznego przez językową wykładnię interpretacji. Interpretacja nie eksplikuje zamkniętego w obiekcie sensu ani niezmiennych kwalifikacji rodzajowych przedmiotu artystycznego, lecz je konkretyzuje i współustanawia. Dostrzegam w niej aktywność, poprzez którą dzieło sztuki przejawia i konkretyzuje się, a która nie jest wobec niego zewnętrzna. Spełnia się w tym konieczna rozdzielność obiektu i doświadczenia bądź – jak mówił Gottfried Boehm – odrębność bytu i przejawu. Wszak doświadczenie obrazu i jego kulturowa tożsamość nie są identyczne z tym, co – ujmując problem kolokwialnie – wisi na ścianie. Stwierdzenie oryginalności lub nieoryginalności nie będzie zatem zewnętrzną wobec wytworu artystycznego etykietką, identyfikacją twardej rzeczywistości obiektu czy *ex re* ucieleśnionych w tworzywie własności, lecz konkretyzacją konstytuującą dzieło jako takie w procesie percepcji i w relacji do innych dzieł, z uwzględnieniem określonych racji i przesłanek, wreszcie w określonym czasie i przestrzeni.

III.

O POJĘCIU: ORYGINALNOŚĆ, CZYLI CO? POMIĘDZY TRADYCJĄ A NOWOCZESNOŚCIĄ

[...] zaczęłam myśleć o pojęciach nie jak o ustalonych
raz na zawsze jednoznacznych terminach,
lecz jak o czymś z natury dynamicznym.
Trudząc się nad możliwą – wstępną i cząstkową –
definicją tego czy innego pojęcia,
zyskujemy wgląd w to, co może ono zdziałać¹.

¹ M. BAL: *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*.
Przeł. M. BUCHOLC. Warszawa 2012, s. 34.

Czym jest oryginalność? Pytając o oryginalność, pytamy o pojęcie, o sensy, konotacje i kryteria. Ale też o historyczność² i związaną z tym zmienność pojmowania oraz stojące za tym przesłanki. A pytając, powinniśmy spodziewać się różnych odpowiedzi, propozycji i dywagacji niejednokrotnie skrajnych nawet wówczas, gdy oczekivalibyśmy konsensu. Wszak, mimo pewnej standaryzacji funkcjonujących dziś ujęć i definicji słownikowych, utartych formuł i konotacji, różnorodność interpretacji zdaje się czymś naturalnym, zwłaszcza wśród uprawiających sztukę i o sztuce piszących. Oś tej różnorodności wyznaczają okoliczności historyczne i warunki dyskursywne, bo przecież (abstrahując od momentu upowszechnienia oryginalności na poziomie teoretycznym) przypisywane jej wyznaczniki i tendencje (dziś kwestionowane tylko przez niektórych³) nie zawsze uchodziły za pożądane i akceptowane. To zaś wynika również z faktu, iż

2 Nie zapominajmy bowiem, że „byty kulturowe mają historyczną naturę, albo same są historiami, ponieważ w jasności Intencjonalne, które składają się na ich naturę, same są historyczne i modyfikowalne w rezultacie ciągłych reinterpretacji, w warunkach historycznie zmiennych doświadczeń”. J. MARGOLIS: *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki? Wykłady z filozofii sztuki*. Red. K. WILKOSZEWSKA. Przeł. W. CHOJNA, K. GUCZAŁSKI, K. JAKUBCZAK, K. WILKOSZEWSKA. Kraków 2004, s. 114.

3 Wszak krytycy „oryginalności”, na przykład w sztuce i praktyce artystycznej, należą raczej dziś do mniejszości. Choć pojawiają się także opinie odmienne, jak przywołane we wstępie wypowiedzi Hansa Magnusa Enzensbergera czy Tadeusza Boya-Żeleńskiego: „Nic się tak nie powtarza jak ekscentryczność i oryginalność”.

„w obrębie każdej wspólnoty granice tego, co jest akceptowalne, są [i były – R.S.] wciąż redefiniowane”⁴. Co więcej radykalnie zmieniło się także znaczenie pojęcia oraz przesłanki, z perspektywy których znaczenia te konstruowano. Ten wielogłos to kwestia nie tylko przeszłości, odmiennych kryteriów i wyznaczników, zorientowanych na dawność kultur, społeczności wyznających prymat stabilizacji nad zmianą i nowością, ale też niezwyklej ekspansywności oraz zapotrzebowania na oryginalność w kulturowej rzeczywistości ostatnich dwóch stuleci. Z jednej więc strony mamy wielogłos opinii i dominujące w obiegu społecznym konkretyzacje, z drugiej, parafrazując Jacques’a Derridę i uwzględniając przewrotność jego wypowiedzi, można stwierdzić, mamy tylko słowo, wszak „tak długo, jak nie chcemy dawać z góry odpowiedzi na [wyżej – R.S.] postawione pytanie, »oryginalność« pozostanie jedynie słowem”⁵. Problem w tym, iż celem refleksji jest nie tylko stawianie pytań (choć to z pewnością najważniejsze), uprzednich „wobec wszelkiego odsłaniającego rzeczy poznania i mówienia”⁶, lecz również szukanie nań odpowiedzi.

Zwróćmy się tedy ku pojęciu i przypisywanym mu znaczeniom. Podzielam tutaj przeświadczenie, przywołanej mottem Mieke Bal, o potrzebie namysłu nad funkcjonującymi w dyskursach humanistycznej kategoriami, szczególnie tymi, które należą do najbardziej popularnych, a zarazem semantycznie niejednorodnych pojęć. O nich myślę zresztą jak Bal, jako o funkcjonujących w komunikacyjnym obiegu „narzędziach intersubiektywności”, które na dobre wrosły w naszą historię i deskryptywne procedury, i jako „miniaturowe teorie”, kształtowane wewnątrz horyzontu kultury i doświadczenia, pozwa-

4 S. FISH: *Co czyni interpretację możliwą do przyjęcia?* Przeł. A. SZAHAJ. W: S. FISH: *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*. Red. A. SZAHAJ. Kraków 2008, s. 105.

5 J. DERRIDA: *Prawda w malarstwie*. Przeł. M. KWIETNIEWSKA. Gdańsk 2003, s. 40.

6 H.-G. GADAMER: *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Przeł. B. BARAN. Kraków 1993, s. 338.

lają „analizować przedmioty, sytuacje, stany i inne teorie”⁷. Podobnie o wadze słów i ich teoretycznym potencjale pisze Ludwik Fleck: „Już w strukturze języka zawarta jest zniewalająca wspólnota filozofia, już w pojedynczym słowie dane są zawiłe teorie”⁸. W tym przypadku nie chodzi jednak, jak u holenderskiej badaczki, o perspektywę interdyscyplinarności i jej heurystyczne podstawy, lecz o kwestię zdecydowanie skromniejszą, o konotacje oraz kulturowo zmienne sensy pojęcia wyznaczającego przedmiot dociekań niniejszej książki. Dopowiem jeszcze, że nie chodzi jedynie o konkretne definicje (dostępne w słownikach), ale raczej o związane z nimi teorie i konteksty, które – jak powiada Joseph Margolis – rzeczono „definicje trafnie wyrażając w zwężłej i systematycznej formie”⁹. A zatem, spróbujemy dotrzeć do skomplikowanej struktury sensów kategorii oryginalności, ujawniając przy tym pozór nienacechowania oraz demistyfikującą neutralność języka współzależność mówienia – pisanie – interpretacji. Pojęcia bowiem (jak i język) „nie posiadają kształtu niezależnego od kontekstu, a ponieważ zawsze pojawiają się w jakimś kontekście, nigdy zaś w sposób abstrakcyjny, to zawsze przybierają jakiś kształt”¹⁰. Zwykle to efekt okoliczności i przesłanek warunkujących zmienność

7 M. BAL: *Wędrujące pojęcia...*, s. 47.

8 L. FLECK: *Powstanie i rozwój faktu naukowego. Wprowadzenie do nauki o stylu myślowym i kolektywie myślowym*. Przeł. M. TUSZKIEWICZ. Lublin 1986, s. 71.

9 J. MARGOLIS: *Czym, w gruncie rzeczy...*, s. 91.

10 S. FISH: *Zwykle okoliczności, język dosłowny, bezpośrednie akty mowy, to, co normalne, potoczne, oczywiste, zrozumiałe samo przez się i inne szczególne przypadki*. Przeł. M. SMOCZYŃSKI. W: S. FISH: *Interpretacja, retoryka, polityka...*, s. 29. Tenże Fish dodaje jeszcze, że „znaczenia pojawiają się gotowe, nie z powodu norm osadzonych w języku, lecz ponieważ język jest zawsze, od samego początku postrzegany w obrębie pewnej struktury norm. Struktura ta nie jest jednakże abstrakcyjna i niezależna, lecz społeczna. Dlatego nie jest to pojedyncza struktura, pozostająca w jakiejś uprzywilejowanej relacji wobec procesu komunikacji, tak jak występuje on w jakiejkolwiek sytuacji, lecz struktura, która zmienia się, gdy jedna sytuacja, z jej przyjętym tłem praktyk, celów i dążeń, ustępuje miejsca innej”. S. FISH: *Czy na ćwiczeniach jest tekst?* Przeł. A. SZAHAJ. W: S. FISH: *Interpretacja, retoryka, polityka...*, s. 76–77.

sensów i przekazów (na tyle decydujący, że nawet literalna identyczność komunikatu nie gwarantuje tożsamości znaczenia)¹¹. Zanim więc umiejscowiona w domenie doświadczenia sztuki oryginalność stanie się przedmiotem czasoprzestrzennie (kontekstualnie) umiejscowionych rozważań, zajmijmy się samym pojęciem i – jak sugeruje Bal – jego niejednoznaczną i dynamiczną naturą. Mowa o dynamicznej naturze, albowiem dawno już, jak wspomniałem, przestaliśmy wierzyć w neutralność języka, która „była podstawowa dla pozytywistycznej filozofii nauki”; ponadto sens, znaczenie i konotacje pojęć zwykle okazują się zmienne, a różnice niejednokrotnie tak rażące, że istotnie komplikują niejedną akademicką dyskusję. To zaś wydaje się najbardziej czytelne w perspektywie diachronicznej, sięgnijmy zatem do historii i etymologii pojęcia. Zastrzegam jednak, iż w poniższym wywodzie, uwzględniając semantyczne zróżnicowanie tej kategorii, koncentruję się przede wszystkim na ujęciu, które odnosi się nie tyle do sprzężenia oryginalności dzieła sztuki z tym, co autentyczne, prawdziwe, historyczne czy autorskie, ile w głównej mierze do tego, co łączymy zwykle ze źródłowością, innowacyjnością i niepowtarzalnością rozwiązań. Pierwsze potraktujmy jako oczywistość, drugie poddajmy krytycznemu przemyśleniu.

Jak już ustaliliśmy w pierwszym szkicu, odwołując się do pracy Dereka Attridge’a, za moment zwrotny dla dyskursu o oryginalności (i w pewnym sensie inicjujący go w nowej odsłonie) należy uznać publikację *Conjectures on Original Composition* z 1759 roku. Zainteresowanie oryginalnością i popularność tej kategorii w refleksji nad literaturą i sztuką wzmogło się więc w okresie oświecenia i romantyzmu, u progu nowoczesności. Pojawiły się wówczas przeciwstawne wobec tradycji tendencje, podkreślające indywidualność twórcy, ale też oryginalność i niepowtarzalność wytworu jako realizacji autorskiej (swoistej, unikatowej) i nowatorskiej. Dążności te wzmocniły

11 Por. W.J. ONG: *Oralność i pismienność. Słowo poddane technologii*. Przekł., wstęp i red. nauk. J. JAPOLA. Warszawa 2011; U. ECO: *Nieobecna struktura*. Przeł. A. WEINSBERG, P. BRAVO. Warszawa 1996.

i zintensyfikowały dziewiętnastowieczne modernizmy artystyczne i literackie oraz fundamentalne dla nowoczesności przeświadczenie o zmianie jako zasadzie dziejów. Bezpodstawne byłoby jednak założenie, że dyskurs o oryginalności sztuki zaczyna się wraz (lub dopiero) z wystąpieniem Younga, że wcześniej zagadnienia tego nie rozważano mniej lub bardziej dosłownie i inaczej niż czynili to zwolennicy nowoczesności, wreszcie, że pojęcie to nie funkcjonowało w estetycznych dywagacjach poświęconych sztuce przeszłości na przykład średniowiecznej czy wczesnonowożytnej. Choć, co ciekawe, kategorii oryginalności nie znajdziemy na przykład w jednej z najważniejszych pozycji związanych ze sztuką szesnastego i siedemnastego wieku, stanowiącą swoistą „encyklopedię motywów” i obrazowych emblematów, mam na myśli słynną *Iconologię* Cesarego Ripy¹². Osobnym dylematem wymagającym wnikliwej kwerendy źródłowej, którym jednak nie będę się tutaj zajmował, pozostaje pytanie, w jakim zakresie oryginalność stanowiła wsobny element owych historycznych sporów i dyskursów, a w jakim konsekwencję terminologicznej projekcji (ekspansywności) dyskursu nowoczesności, z perspektywy którego przeszłość tę opisywano i interpretowano; ewentualnie współczesnej mody, nastawień i oczekiwań wobec praktyki artystycznej przenoszonych na twórczość minionych epok. Oczywiście nie tylko o sztuki plastyczne tutaj chodzi, problematyka oryginalności pośrednio przejawiała się także w dyskursach związanych z literaturą, sztuką po-

12 W zasadzie pośrednio wszystkie zamieszczone tam personifikacje wiążą się ze sztuką w tym jednak aspekcie, że stanowią rozwiązania ikonograficzne adresowane dla artystów. Bezpośrednio natomiast z problematyką sztuki, tworzenia, aktywności myślowej wiążą się następujące: akademia, autorytet, geniusz, harmonia, inteligencja, nauka, naśladownictwo, piękno, pomysł, poznanie, szal poetycki, sztuka, doskonałość, malarstwo, melancholia, muzyka, myśl, perspektywa, poezja, teoria, wyobraźnia. Brak w tym zestawie kategorii oryginalności wynika być może z faktu, że nie przywiązywano wówczas do niej jakiegos szczególnego znaczenia, choć bardziej prawdopodobne wydaje się, że uwzględniając jej aspekt etymologiczny, wpisuje się ona w tendencje i praktyki łączone z niezwykle modną wówczas kategorią – naśladowania (*mimesis/imitatio*). C. RIPA: *Iconologia*. Przeł. I. KANIA. Kraków 2004.

etyką, retoryką i oratorstwem, zwłaszcza w kontekście rozważań o górnosci i wzniosłości. Myślę tu choćby o greckim autorze Pseudo-Longinosie¹³, bodaj pierwszym, który zdefiniował górnosc i, przeciwstawiając się tezie o wzniosłości jako własności wrodzonej, zwerbalizował jej reguły. Oryginalność pojmował on jednak – jak się wydaje – dosyć ambiwalentnie, w zależności od okoliczności dostrzegał w niej wartość pożądaną, ale wskazywał też niebezpieczeństwa tak zwanej oryginalności ponad wszystko, i wtedy wiązał ją z dylematami nadętości, płaskości¹⁴ czy niewczesnego uniesienia. „Zdaniem Pseudo-Longinosa – komentuje Roman Specht – wszystkie z powyższych trzech przewinień mają miejsce, gdy do głosu dochodzi dążenie do oryginalności za wszelką cenę. Jest to co prawda dążenie generalnie słuszne, ale [...] prowadzić może do »zgubnych skutków«”¹⁵. Swoją drogą brzmi to niczym przestroga antycypująca współczesną zachłanność na oryginalność, jakże też wydaje się to bliskie diagnozie Hansa Magnusa Enzensbergera (por. *Słowo wstępne*). W każdym razie problem istniał od dawna (zarówno w obszarze dyskursów poświęconych literaturze, jak i sztuce). W przypadku tej ostatniej na pewno jednak nie w sposób, w jaki dzisiaj o nim myślimy, w znaczeniu utrwalonym tendencjami dwudziestowiecznej praktyki artystycznej, lecz na przykład w kontekście praktyki tak zwanego ikonograficznego tradycjonalizmu. Który – co podkreśla Kurt Weitzmann – w żadnym wypadku nie powinien być rozumiany „jako niedostatek

13 Por. PSEUDO-LONGINOS: *O górnosci*. W: *Trzy poetyki klasyczne: Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos*. Przeł. T. SINKO. Wrocław-Warszawa 2006. Odwołuję się do Pseudo-Longinosa również z tego powodu, że wspomniany wcześniej tekst Younga: *Conjectures on Original Composition* nawiązuje i sięga do Longinusa. Śmiało można tutaj mówić o daleko idących inspiracjach, osadzonych w kontekście preromantycznych sporów i dyskusji estetycznych.

14 Określa ją jako „szkolarski sposób myślenia, który przez nadmiar ozdobności kończy się naciągana sztucznością”. Ibidem, s. 117.

15 R. SPECHT: *Koncepcja wzniosłości Pseudo-Longinosa*. „Studia z Historii Filozofii” 2013, T. 4, nr 1. Dostępne w Internecie: <http://apcz.pl/czasopisma/index.php/szhf/article/view/629/607> [data dostępu: 6.05.2017].

zdolności inwentynnych, lecz raczej jako akt rewerencji wobec obrazu, gdy tylko znaleziono zadowalające artystyczne rozwiązanie jego kompozycji”¹⁶. Uogólniający charakter tego sformułowania budzi pewne zastrzeżenia, ma też jednak swoje zalety. Weitzmann pisał wprawdzie o ikonografii sztuki starochrześcijańskiej (i jej „skrajnym konserwatyzmie”), zjawisko „ikonograficznego tradycjonalizmu” z powodzeniem można jednak zastosować do szerszego kontekstu, wykraczającego poza czasoprzestrzeń sztuki wczesno- i starochrześcijańskiej. Właściwie bowiem, jak się wydaje, charakteryzuje nie tylko dążności długi czas dominujące w ikonografii sztuki europejskiej, a wręcz ewidentne w obrębie stylowych i kulturowych rewindykacji (renesans, klasycyzm, neoklasycyzm, akademizm), ale też podpowiada, w jaki sposób oryginalność rozumiano, zanim nowoczesność zreorganizowała/zaktualizowała kulturowy sens tej kategorii. A chodzi o ujęcie zgoła przeciwne do modernistycznego, w którym – znów uogólniając „to, co bliższe początku – *origo* – pierwotnego archetypicznego wzoru, a więc to, co ma więcej charakteru kopii niż kreacji indywidualnej, jest uważane za »oryginalniejsze«”¹⁷. Takie stwierdzenie na pewno zaskakuje, bo zwykliśmy przecież myśleć o oryginale/oryginalności i kopii zupełnie inaczej. Oryginalności dziś pożądamy, co oczywiste także w aspekcie historycznej autentyczności i atrybucji¹⁸, ale przede wszystkim w kontekście swoistego nadwartościowania tego, co innowacyjne i niepowtarzalne. Stanowi ona niekwestio-

16 K. WEITZMANN: *Narration in Early Christendom*. „American Journal of Archaeology” 1957, Vol. 61, issue 1, s. 91. Przywołuję za: J. BIAŁOSTOCKI: *Problem oryginalności i wartościowania w studiach nad ikonografią starochrześcijańskiego malarstwa miniaturowego*. W: IDEM: *Symbole i obrazy w świecie sztuki*. Warszawa 1982, s. 53.

17 J. BIAŁOSTOCKI: *Problem oryginalności i wartościowania...*, s. 57.

18 To zresztą zdaje się dążnością niezmienną. Nawet „dziewiętnastowieczny kupujący, zarażony pojęciem oryginalności, przez którą rozumiano innowację, kreatywność, inspirację, łącząc oryginalność ze stanem fizycznym oryginału, pragnął otrzymać przedmiot, który w bezpośredni sposób nosił ślady spontanicznego, niepowtarzalnego procesu”. R.E. KRAUSS: *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*. Przeł. M. SZUBA. Gdańsk 2011, s. 181.

nowaną wartość, cel wielu artystycznych przedsięwzięć, kopia tymczasem to zazwyczaj tylko replika, duplikat, nietwórcze odtworzenie, powtarzalne i wtórne. Kopia wprawdzie pozostaje w związku z oryginałem, w związku wręcz ontycznym, poprzez który zresztą konkretyzuje się, ale relacja ta ma charakter opozycyjny i dziś już na pewno nie sprowadza się do utożsamiania jednego z drugim (z wyjątkiem może kulturowych symulaków i hiperrealności), a co za tym idzie – łączenia oryginalności z wiernością wobec pierwowzoru. W przypadku teorii symulaków Jeana Baudrillarda, kopia z oryginałem jest utożsamiana, za oryginał uchodzi; kwestia podobieństwa (imitacji) okazuje się więc niezwykle istotna, jednak relacja między jednym i drugim sprowadza się do zniesienia świadomości różnicy. Rzekomą autentyczność zastępnika (powtórzenia) determinuje wizualność, innymi słowy, za prawdziwe (oryginalne) uchodzi w tym przypadku (symulacji i sumulaków) to, co widzimy. Powtórzony obraz autonomizuje się i w efekcie oryginał symuluje. Usuwa w cień, w zapomnienie, ostatecznie zastępuje, wskazując wyłącznie na siebie. Nie będę zatem tutaj jakoś specjalnie bronił stanowiska Weitzmanna i tego, jak pojmuje oryginalność w badaniach nad ikonografią sztuki starochrześcijańskiej. Sądzę jednak, że ten sposób myślenia zasługuje na uwagę i może być poznawczo inspirujący. Nie dość bowiem, że zyskuje etymologiczne uprawomocnienie, to również istotnie przystaje do realiów sztuki minionych formacji kulturowych, szczególnie twórczości zorientowanej na przeszłość i w przeszłości szukającej oparcia. Oczywiście musimy pamiętać, że w tej formule zorientowania na przeszłość mieszczą się różne postawy wobec tradycji i dawności (niejednokrotnie skrajne), nie tylko skłonności do powtórzeń i zapożyczeń, działania stabilizujące i utrwalające kulturowe *status quo*, ale też rozmaite strategie reinterpretacyjne, o różnych celach, intencjach, funkcjach¹⁹. Przeświadczenie, że warto podążyć tym śladem, wspiera

¹⁹ Zazwyczaj tendencje te były wyrazem kulturowych rewindykacji prowadzonych w imię admiracji tego, co dawne, tradycyjne, ustabilizowane, bezpieczne, oswojone, ale też idealne, doskonałe, klasyczne. Idea złotego wieku czy doskonałości sztuki antycznej jest tutaj symptomatyczna. Choć w kontekście współczesnego poj-

również coś, co w ikonografii możemy uznać za utrzymującą się w długiej koniunkturze czasu prawidłowość, którą to Jan Białostocki określał mianem bądź to „ikonograficznej grawitacji/bezwładności”, bądź „ikonograficznej ekonomii”. Historyk sztuki tak o tym pisze: „mam na myśli mechanizm, który sprawia, że artysta stara się, jak tylko może najbardziej, uniknąć wysiłku przy kształtowaniu nowych obrazów. »Ekonomia« czy »oszczędność ikonograficzna« oznaczałaby zasadę, że jak długo istnieje możliwość znalezienia sformułowanego już obrazu dla wyrażenia w sposób zadowalający nowych treści poszukujących wizualnego wyrazu, tak długo proces inwentynny nie zostaje uruchomiony”²⁰. Jak wspomniałem, mechanizm, o którym mowa, niewątpliwie w dziejach sztuki przeważał, stanowił normę nie tylko dla ikonografii starochrześcijańskiej, co omawia Weitzmann, ale także w szerszym ujęciu, dla chrześcijańskiej, zwłaszcza w czasach poantycznych, w kręgu kultury łacińskiej i greckiej, w wiekach średnich, a także w okresie renesansu. Udział różnego typu tradycji ikonograficznych wielu formacji kulturowych, choćby tylko pośrednio kształtujących zręby rozmaitych plastycznych konkretyzacji *Septuaginty*, *Starego Testamentu*, a w mniejszym stopniu i *Nowego Testamentu*, nie podlega dziś dyskusji. Podobnie rzecz wygląda w przypadku sztuki (w głównej mierze religijnej) średniowiecza, szczególnie od czasów renesansu karolińskiego do dwunastego i trzynastego wieku.

mowania oryginalności zdarzają się też koncepcje interpretujące „powrót do przeszłości” jako strategię oryginalności. Taką, nie kryję dla mnie dyskusyjną, sugestię poczynił choćby Derek Attridge, łącząc to z postawą prerafaelitów. „[...] często też powroty do wcześniejszych epok były strategią osiągania oryginalności, na przykład sama nazwa prerafaelitów pokazuje świadome dokonanie takiego manewru”. D. ATTRIDGE: *Jednostkowość literatury*. Przeł. P. MOŚCICKI. Kraków 2007, s. 61.

20 J. BIAŁOSTOCKI: *Problem oryginalności i wartościowania...*, s. 53, 54. Dalej Białostocki dopowiada: „nowe rozwiązanie, zgodnie z działaniem »ikonograficznej grawitacji«, upodabnia się do obrazu już istniejącego; doniosły, od dawna znany obraz przyciąga niejako pokrewny, nowy. Sprzyja to ustaleniu się repertuaru obrazów o intensywnym ładunku treściowym i emocjonalnym, ekspresyjnym, które niegdyś proponowałem nazwać »tematami ramowymi«, dziś wolałbym może mówić o »ramowych obrazach«”. J. BIAŁOSTOCKI: *Symbole i obrazy...*, s. 35.

Panujący wówczas „tradycjonalizm – konkluduje Lech Kalinowski – przejawiał się w długotrwałym eklektyzmie dopuszczającym w równej mierze zapożyczenia ze sztuki rzymskiej, aleksandryjskiej, koptyjskiej, syryjskiej, sasanidzkiej, bizantyńskiej, celtyckiej i germańskiej”²¹. Na swój sposób problem „ikonograficznej ekonomii” i kulturowo-historycznych rewindykacji reinterpreterują również różne odmiany sztuki klasycystycznej, nie tylko w nurcie konserwatywnego akademizmu, siedemnastowiecznego klasycyzmu francuskiego, ale też klasycyzmu oświeceniowego, starożytniczno-antykwarycznego, pełnego pietyzmu wobec homerowej Grecji i cycerońskiego Rzymu. Ślady tych rewindykacyjnych mechanizmów odnajdziemy także w historyzujących tendencjach neostylów oraz w architektonicznym eklektyzmie. Wspominam o różnych nurtach sztuki klasycystycznej, bo też stosunek do sztuki antycznej nie był jednolity i recepcja tendencji klasycystycznych uwzględniała odmiennie zapotrzebowania i preferencje. Przy tym zagadnienie oryginalności/nieoryginalności (w dotychczasowej formule) można w tym przypadku rozważać przynajmniej dwutorowo, zarówno w kontekście programowych powrotów do antyku, jako zarazem źródła i synonimu artystycznej doskonałości, niedoścignionego wzorca i ideału, jak i w aspekcie stylistycznej konsolidacji i normalizacji²². A wracając do ekonomii, ta sama „ekonomia”, którą obserwujemy w sztuce religijnej, obowiązywała także w twórczości świeckiej. Oba obszary wzajemnie się zresztą przenikały²³, w obu również stabilność określonych schematów kom-

21 L. KALINOWSKI: *Speculum artis. Treści dzieła sztuki średniowiecza i renesansu*. Warszawa 1989, s. 233.

22 Wszelako „wybór formuły klasycznej nie zawsze musiał być uwarunkowany kultem starożytności. Stosunek do wzorów antycznych był niejednorodny [...]. Ważniejszą rolę odegrała wspólna wielu ówczesnym twórcom potrzeba konsolidacji formy i zbudowania ładu, która znalazła wyraz nie tyle w teoretycznych zbiorach reguł, co w poszukiwaniu struktury wewnętrznej dzieła”. K. SECOMSKA: *Malarstwo francuskie XVII wieku*. Warszawa 1985, s. 83.

23 W szerszym ujęciu problematykę trwałości i powtarzalności zjawisk kulturowych odnajdziemy między innymi w klasycznych już dziś pracach Ernesta Rober-

pozycyjnych zdaje się ewidentna. Odwołajmy się raz jeszcze do Białostockiego, który rzecz komentuje następująco: „opłakiwanie poległego bohatera w sztuce starożytnej oddziaływało na *threnos* w sztuce chrześcijańskiej, *Opłakiwanie Chrystusa* udzieliło swego schematu kompozycyjnego opłakiwaniom narodowych bohaterów, jak w *Śmierci generała Wolfe’a* Benjamina Westa, a później bohaterów społecznych i rewolucyjnych męczenników, jak w Daumiera *Rue Transnonain*, a w schemacie tym oko wytrawnego archeologa mogło wykryć jeszcze echo klasycznego języka obrazów, odnowionego w heroicznej sztuce neoklasycyzmu”²⁴. Praktyka obligowała tedy do przestrzegania utrwalonych tradycją konwencji ikonograficznych, określonego „dekorum” form i gatunków oraz kompozycyjnych schematów. Twórczość była generalnie raczej bardziej naśladowaniem niż poszukiwaniem rozwiązań nowatorskich, dominował tradycjonalizm i ikonograficzny eklektyzm. Próby wykroczenia poza uznane rozwiązania gorszyły²⁵, a niejednokrotnie uchodziły za niedopuszczalne. Indywidualizm rozstrzygnięć zastępowała wówczas stabilność ikonograficznych schematów oraz wierność konwencji i autorytetom (zwłaszcza *auctoritas antiquorum*), tak oczywiste w „długim trwaniu”, by uznać w nich naczelną zasadę ówczesnej sztuki i rzemiosła. Skrajnym wyrazem tych skłonności była sztuka ikony, twórczość konsekrowana, ikonograficznie konserwatywna i niezmienna. Tutaj nie było mowy o jakimkolwiek nowatorstwie czy nawet plastycznych eksperymentach, dominowały określone typy ikonograficzne wsparte na tradycji sztuki *acheiropoietos* i sile obrazowych pierwowzorów.

ta Curtiusa, Johana Huizingi, Vladimira Proppa, Carla Gustawa Junga, a zwłaszcza w refleksji strukturalistycznej i piśmiennictwie Claude’a Lévi-Straussa. Na gruncie ikonografii natomiast, oprócz wspomnianych Weitzmanna i Białostockiego, zagadnienie to podejmowali choćby André Grabar, Peter Brieger, Edgar Wind, Fritz Saxl, Lech Kalinowski, Adam Bochnak. Por. zwłaszcza: L. KALINOWSKI: *Speculum artis*....

24 J. BIAŁOSTOCKI: *Problem oryginalności i wartościowania*..., s. 54.

25 Szerzej o tym piszę w: R. SOLIK: *Sztuka „gorszenia”, czyli o zgorszeniu jako doświadczeniu dzieła. Konteksty i uwarunkowania*. W: „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis” Folia 121. *Studia de kultura IV*. Kraków 2012.

Idea podobieństwa i powtarzalności do tego stopnia determinowała tę twórczość, że – jak pisze św. Teodor Studyta – „nawet, jeżeli nie zdołamy ujrzeć w ikonie wizerunku całkowicie zgodnego z oryginałem, czemu winne może być niedoskonałe wykonanie, to jednak nie oskarżymy jej o sprzeczność z prawzorem, gdyż ikonie oddajemy cześć nie o tyle, o ile różni się od prawzoru, lecz o tyle, o ile jest doń podobna. [...] Inaczej mówiąc – dodaje Leonid Uspienski – istotą sprawy nie jest to, czego brakuje w podobieństwie ikony do jej prawzoru, lecz to, co ona, mimo wszystko, zachowa z nim wspólnego”²⁶.

Z tej perspektywy łatwo zauważyć, że niegdyś nie tylko inaczej pojmowano i definiowano oryginalność, ale także wyznaczające ją przesłanki. Wierność wobec pierwowzoru i stabilność schematów kompozycyjnych okazują się rozstrzygające, stąd też w badaniach ikonograficznych popularność i poznawcza efektywność takich kategorii jak: obraz archetypiczny, topos ikonograficzny, *exemplum*, „tematy-źródła” czy „obraz ramowy”. Gdyby zatem przyszło nam poszukiwać „certyfikatów oryginalności”, odwołując się do ikonografii i wspomnianej „ikonograficznej ekonomii”, należałoby z jednej strony zrezygnować z wszystkiego, do czego przyzwyczaiła nas nowoczesność, z drugiej – zwrócić się ku przesłaniu łacińskiego *origo*. W nim bowiem znajdziemy uprawnienie zarówno panujących w ówczesnej sztuce mechanizmów (dyskredytujących indywidualizm i innowacyjność rozwiązań), jak i koncepcji łączącej oryginalność dzieła ze stopniem wierności względem pierwowzoru. Tendencje te znakomicie wpisują się w podstawowe znaczenia tej kategorii, a chodzi – kolejno – o pochodzenie, początek, źródło. Zwracamy się tedy ku temu, co początkowe, wyjściowe, co wiąże się z genezą, z rodowodem, przyczyną i ustanowieniem, co źródłowe. Nie chodzi jednak o źródłowość unicestwiającą przeszłość i tradycję, źródłowość systematycznie od nowa aktualizowaną i proklamowaną, o niemające precedensu propozycje, ale, przeciwnie, o nieustanne zakorzenienie w pierwowzorze, jako żywym i obowiązującym *exemplum*. Źródłem i genezą w obsza-

26 L. USPIENSKI: *Teologia ikony*. Przeł. M. ŻUROWSKA. Poznań 1993, s. 136.

rze sztuki ma być bowiem nie tyle to, co zależy od wyobraźni i kreacji twórcy, ile obrazowy (archetypiczny) pierwowzór, początek i przyczyna kolejnych, odtwarzających i reinterpreterujących go wcieleń. Nie wyklucza to oczywiście formalno-stylistycznych przekształceń, zmiennych artystycznych notacji, zmian w zakresie środków wyrazu czy reorientacji relacji pomiędzy sztuką a pozaartystyczną rzeczywistością. Niemniej, chodzi w głównej mierze o powtarzalność i trwanie w konwencji, które nie muszą zarazem oznaczać skrajnie imitacyjnych dążeń, lecz dają pewność rozwiązań właściwych, historycznie usankcjonowanych i utrwalonych. Zakwestionowanie tego byłoby równoznaczne z porzuceniem zwyczajowej praktyki i destabilizacją panujących regulacji, odwołujących się do ikonograficznych pierwowzorów i autorytetu tradycji. A przecież (zastrzeżmy jednak, że mowa tu o czasach poprzedzających projekt nowoczesności), to, „co uświęcone przez tradycję i pochodzenie, ma pewien bezimienny autorytet, a nasz historyczny skończony byt cechuje to, że autorytet przekazywanego nam dziedzictwa [...] przemożnie wpływa na nasze działanie i zachowanie”²⁷. Innymi słowy, jeśli w domenie praktyki artystycznej współczesność opowiada się po stronie zmiany i nader wszystko ceni autorską inwencję, z nimi zasadniczo łącząc pojęcie oryginalności, przeszłość (także myśląc o oryginalności) długi czas zwracała się ku tradycji, ikonograficznym wzorom i uznanym kompozycyjnym schematom. Można więc stwierdzić, że w jednym i w drugim przypadku oryginalność uchodziła za cenną, na swój sposób nawet normatywną własność sztuki, tyle tylko, że całkowicie odmiennie interpretowaną. Co ciekawe, w jednym i w drugim przypadku oryginalność w pewnym sensie wiązano z początkiem, ze źródłem (*origin*). Z tą jednak zasadniczą różnicą, że gdy współczesność myśli o początku jako o akcie ustanawiania nowego, świeżego, bezprecedensowego, o nieustannych początkach wyzwających kolejne możliwości, przeszłość łączy początek z pochodzeniem, z rodowodem, z tym, co źródłowe, archetypiczne, pierwotne. W efekcie, w kontekście tych tendencji i presji

27 H.-G. GADAMER: *Prawda i metoda...*, s. 268.

origo, oryginalność – że się tak wyrażę w dużym uogólnieniu – przednowoczesna to oryginalność, w opozycji do aktualnego pojmowania tego pojęcia, *à rebours* – bliższa kopii i warunkowana wiernością wobec obrazowego pierwowzoru.

Profil myślenia o oryginalności zmienia się zasadniczo w osiemnastym i dziewiętnastym wieku. I to zmiana radykalna, dezawuuująca wszystkie dotąd respektowane sensy tego pojęcia. Wówczas zakwestionowano dominujące w ikonografii mechanizmy i częściowo kulturowo-tematyczne inspiracje, źródłowe prawidła sztuki, wreszcie ponadhistorycznie normy i regulacje²⁸. Wzrosło też zainteresowanie nowością i innością oraz „respekt dla inności”. Nie bez znaczenia była tutaj także – znamienna dla prognozy nowoczesności, z wyjątkiem tendencji klasycystycznych – dyskredytacja autorytetów. Grunt pod

28 Oczywiście to uogólniające stwierdzenie może budzić szereg kontrowersji, zwłaszcza w kontekście znaczących wówczas tendencji klasycystycznych i neoklasycystycznych, stanowiących wyraz zorientowanych na przeszłość kulturowych rewindykacji. Rzeczywistość kultury oświecenia jest jednak bardzo złożona i wielokierunkowa; formacja oświecenia „jest układem dynamiczno-antynomicznym, jednością wielu sprzecznych stanowisk, prądów, tendencji, którą łączy związek walki”. J. MACIEJEWSKI: *Oświecenie polskie. Początek formacji, jej stratyfikacja i przebieg procesu historycznoliterackiego*. W: *Problemy literatury polskiej okresu Oświecenia*. Seria 2. Red. Z. GOLIŃSKI. Wrocław 1977, s. 21. Także przestrzeń estetyczna wydaje się bardziej rozdrobniona niż kiedykolwiek wcześniej. Jak podkreśla Chau-nu – w formacji tej panują co najmniej trzy estetyki (estetyka baroku, klasycyzmu, neogotyku), dwie bardzo żywotne „rozporządzające niemal równymi szansami w walce, i trzecią, która nie chce ginąć”. Z powodzeniem jeszcze można wspomnieć o żywotności źródeł francuskich – Mansart oraz o późniejszych tendencjach sentymentalizmu. P. CHAUNU: *Cywilizacja wieku oświecenia*. Przeł. E. BĄKOWSKA. Warszawa 1993, s. 292. Innymi słowy mamy wówczas do czynienia z formacją ambiwalentnych idei i koncepcji, stanowiącą konglomerat rozmaitych postaw ideowych, umysłowych, artystycznych, estetycznych, stylowych, filozoficznych i literackich. I chociaż klasycystyczne tendencje sztuki osiemnastego i pierwszej połowy dziewiętnastego wieku stanowią niekwestionowany wyraz niezmiennych prawideł sztuki i piękna, to jednak formacja ta wyznacza perspektywę zmian i przekształceń, opartych na teorii postępu Condorceta, a charakterystycznych dla projektu nowoczesności, którego fundament oświecenie właśnie stanowiło.

te reorganizacje przygotował wprawdzie ideologiczny ferment przełomu siedemnastego i osiemnastego stulecia (1690–1715), który swego czasu Paul Hazard określił mianem kryzysu świadomości europejskiej²⁹, zasadnicze symptomy zmiany ujawniły się jednak dopiero wraz z oświeceniem, które stawiając na nowość, siłę autorytetów przeciwstawiło rozum. W imię tej konfrontacji „[...] pojęcie autorytetu ukazywało bezpośrednie przeciwieństwo rozumu i wolności: ślepe posłuszeństwo”³⁰, zaś „błędną skłonność do tego, co stare, do autorytetów, samą w sobie [...] zwalczano”³¹. Jak wspomniałem, momentem zwrotnym dla reorganizacji znaczenia kategorii oryginalności okazała się publikacja eseju Edwarda Younga *Conjectures on Original Composition*. Od tego wystąpienia, zaliczanego dziś do najważniejszych „prefundacyjnych dyskursów romantyzmu”, można mówić o znaczącym przedefiniowaniu pojęcia i przypisywanych mu sensów, a nawet o „zmianie paradygmatu teoretycznego w myśleniu o literaturze”³². Tak o sytuacji tej pisze, badający dyskursy prefundacyjne romantyzmu, Edward Kasperski: Young „zapropo- nował przesunięcie uwagi z oceny utworu ze względu na jego zgodność z istniejącymi normami i na wymóg naśladowania ku jego sile oddziaływania, a przede wszystkim ku samemu autorowi, jego osobowości i talentowi oraz ku demonstrowanym przez niego jednostkowym, oryginalnym predyspozycjom twórczym”³³. W następstwie

29 P. HAZARD: *Kryzys świadomości europejskiej. 1680–1715*. Przeł. J. LALEWICZ, A. SIEMEK. Wstępem poprzedził M. ŻUROWSKI. Warszawa 1974. Kryzys, o którym pisze Hazard, to ferment deprecjonujący utarte i niepodważalne wartości, autorytety, struktury społeczne, otwierający się na swobodę myślenia i odczuwania, zapowiadający ideowo-filozoficzne dążności oświecenia, śmiałość, otwartość oraz kategoryczność tej formacji kulturowej.

30 H.-G. GADAMER: *Prawda i metoda...*, s. 267.

31 Ibidem, s. 266.

32 E. KASPERSKI: *Romantyzm i poprzednicy, wokół dyskursów prefundacyjnych*. „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2012, nr 10, s. 10–11. Dostępne w Internecie: www.slupskie-prace-filologiczne.apsl.edu.pl/10/kasperski.pdf [data dostępu: 6.05.2017].

33 Ibidem, s. 11.

tego „samodzielnym przedmiotem analizy stała się po raz pierwszy w historii krytyki literackiej i w historii literatury suwerenna podmiotowość tworzącego autora. Po raz pierwszy pojawiły się także kryteria oryginalności, nowatorstwa i niepowtarzalności w ocenie jego produkcji i samego dzieła”³⁴. Nie ma więc wątpliwości, że w Youngowskiej perspektywie oryginalność przestała być wiernością wobec pierwowzoru, odtwarzaniem i naśladowaniem (imitacją) tego, co źródłowe. Źródłowość w tym przypadku to początek, za którym nie stoi już pochodzenie i ukierunkowanie na dawność, ale indywiduum i twórczy geniusz. Oryginał/oryginalność ma, zdaniem Younga, „wegetatywną naturę, powstaje bowiem samorodnie z korzeni geniuszu, jest tworem organicznym, a nie tylko wyrobem; imitacje bywają z kolei często sztucznymi efektami mechaniki, rzemiosła i pracy, które wywodzą się z istniejących już, gotowych materiałów, a nie z siebie samych”³⁵. To przewartościowanie totalne, całkowite. Bo tylko w takim można dostrzec paradygmatyczną woltę, która zasadniczo odmieniła nowoczesne myślenie o oryginalności i związane z nią kryteria. Koncepcję tę wzmocniły i utrwaliły ruchy preromantyczne w rodzaju Sturm und Drang³⁶, romantyczne idee artysty natchnionego, „indywidualnej wolności twórczej” czy „boskiej genialności”. Nie bez znaczenia dla niej były także, wtórne względem estetycznych reinterpretacji, tematyczne przekształcenia

34 Ibidem.

35 “An original may be said to be of a vegetable nature; it rises spontaneously from the vital root of genius; it grows, it is not made: imitations are often a sort of manufacture wrought up by those mechanics, art, and labour, out of preexistent materials not their own”. E. YOUNG: *Conjectures on Original Composition. In a Letter to the Author of “Sir Charles Grandison”*, s. 339. Dostępne w Internecie: www.case.edu/affil/sce/authorship/Young.pdf [data dostępu: 6.05.2017].

36 Formacja ta – jak podkreśla E. Kasperski – „wystąpiła jako »ruch protestu« (*Protestbewegung*) i zarazem jako »ruch młodych« (*Jugendbewegung*). [...] Nawiązując do Younga, klasycystycznemu ideałowi poety uczzonego (*poeta doctus*) przeciwstawiła ideał poety geniusza (*poeta natus*), który sam ustala dla siebie normy i reguły postępowania”. E. KASPERSKI: *Romantyzm i poprzednicy...*, s. 12.

sztuki romantyzmu, związane z „przełamaniem tradycji i ustalonych ram ikonograficznych”³⁷. Apogeum tych tendencji wyznaczyły dalej artystyczne modernizmy dziewiętnastego stulecia i przełomu wieków, wreszcie „antytradycjonalistyczna energia” awangardy, dla której to oryginalność była „założeniem roboczym”, a roszczenia i pretensje – podkreśla Rosalind Krauss – „pretensjami do oryginalności”³⁸.

Mamy tedy zmianę, która znakomicie wpisuje się w dynamiczną naturę pojęć. Zmianę radykalną, chociaż kategoria oryginalności nie wydaje się szczególnie uprzywilejowana, jeśli chodzi o semantyczne przewartościowanie. Znajdziemy przecież wiele pojęć zdecydowanie bardziej wieloznacznych i pod tym względem dynamicznych, odwołujących się do nieskończonej różnorodności doświadczeń i zjawisk. Niemniej od progu nowoczesności, z grubsza rzecz ujmując, nasze myślenie o oryginalności jako takiej i oryginalności w sztuce uległo gruntownemu przeformułowaniu. Odtąd zwykliśmy oryginalność łączyć z inwencją, kreatywnością, z nowatorstwem i zarazem przeciwstawiać wszystkiemu, co (korzystając z części tylko antonimów) odtwórcze, powtórzeniowe, naśladowcze, epigońskie. Owa zmiana to oczywiście efekt reorganizacji w obrębie kultury i kulturowej infrastruktury rozumienia, w której to należy dostrzec pierwszy warunek i kontekst pojmowania czegokolwiek w określony sposób. Krótko mówiąc, nowoczesność wyzwoliła oryginalność ze związku z *origo*, reorganizując diametralnie pole przypisywanych jej znaczeń. Uczyniła to zresztą tak skutecznie, że niezależnie od różnorodności kryteriów oraz cech warunkujących oryginalność, nieodmiennie kwestionują one uznawaną niegdyś zasadę wierności (zależności) wobec pierwowzoru. A wachlarz tych możliwości okazuje

37 Szerzej o tym J. BIAŁOSTOCKI: *Ikonografia romantyczna. Przegląd problemów badawczych*. W: IDEM: *Symbole i obrazy...*

38 R.E. KRAUSS: *Oryginalność awangardy*. W: EADEM. *Oryginalność awangardy...*, s. 163. Przedruk tego eseju zamieszczono również w zbiorze: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. NYCZ. Kraków 1998.

się obecnie całkiem spory, choć oczywiście wielość wskaźników wynika również z różnorodności obszarów i aspektów, z którymi oryginalność łączymy (myślenie, zachowanie, tworzenie itd.³⁹), przy czym uogólniający charakter niektórych z tych kategorii może budzić wątpliwości. W każdym razie, oprócz zwyczajowego pojmowania oryginalności jako tego, co nowatorskie, bezprecedensowe, źródłowe, za oryginalne uchodzi dziś także to, co pozostaje w bezpośredniej styczności z tymi własnościami i znaczy swoiste, jedyne w swoim rodzaju, jednostkowe, wyjątkowe, unikatowe⁴⁰, nadzwyczajne, niekonwencjonalne, nieszablonowe itp.

Reasumując dotychczasowy tok wyводу, a zarazem rezygnując z dalszego mnożenia wyznaczników i synonimów reprezentatywnych dla dzisiejszego myślenia o oryginalności, sięgnijmy do definicji, do *Słownika terminów literackich* pod redakcją Janusza Sławińskiego. To, jak się wydaje, dobra propozycja nie tylko dlatego, że uwzględnia najważniejsze aktualne aspekty rozumienia oryginalności, przeciwstawne wobec tradycyjnego jej pojmowania, ale również ze względu na charakter opracowania „średniego zasięgu”; pozwala więc uniknąć zarówno popularnych, zdawkowych ujęć, jak i wysoce specjalistycznego żargonu. Według *Słownika*... oryginalność to: „właściwość rozwiązania twórczego polegająca na tym, że ma ono charakter swoisty, samodzielny, niesprowadzalny do ujęć już znanych ani też do wzorów takich ujęć. Oryginalność jest cechą stopniowalną (w mniejszym lub większym stopniu przysługuje każdemu utworowi) i zarazem relatywną (aby ją stwierdzić, trzeba utwór od-

39 Por. na przykład J. TRZEBIŃSKI: *Z badań nad uwarunkowaniami oryginalności myślenia*. Wrocław 1978.

40 Wszak, jak podpowiada Krzysztof Szmidt, „[...] jednym z warunków oryginalności jest rzadkość statystyczna tego, co wymyślimy [ewentualnie stworzymy, powołamy do myślenia – R.S.]. A więc nasz pomysł musi być jedyny lub prawie jedyny w określonej grupie osób (klasie, firmie, stowarzyszeniu itp.)”. K.J. SZMIDT: *ABC kreatywności. (O jak oryginalność)*. Warszawa 2010, s. 140. Dostępne w Internecie: http://www.ksiegarniasgh.pl/imgs_upload/abc-fragment.pdf [data dostępu: 6.05.2017].

nieść do utworów już istniejących). Stanowi miarę indywidualności danego dzieła tzn. jego »niepodobieństwa« do dzieł przed nim powstałych; jest tożsama z odchyleniem danego utworu od tych sposobów ujęć, których na podstawie swoich doświadczeń w określonej dziedzinie sztuki oczekiwać mogą jego odbiorcy. Oryginalność jest zawsze regulowana przez warunek komunikatywności dzieła, które o tyle może być zrozumiałe, o ile zostanie przez odbiorcę umieszczone na tle znanych mu realizacji analogicznych. Warunek komunikatywności włącza utwór do jakiejś już wyodrębnionej w tradycji klasy utworów (na przykład gatunku literackiego), natomiast oryginalność wyłącza utwór z takiej klasy, czyni z niego obiekt jedyny w swoim rodzaju. Struktura dzieła stanowi wypadkową działania dwóch sił: tradycji, która gwarantuje mu rozpoznawalność po stronie odbioru, i oryginalności, dzięki której jest ono rozstrzygnięciem twórczym, poszerzającym istniejący świat wartości⁴¹.

Tyle definicja. Co wraz z nią zyskujemy? Syntetyczny ogłęd zjawiska z aktualnej perspektywy i wyznaczających go własności. Spróbujmy jednak, powoli zamykając ten szkic, krytycznie przemyśleć i doprecyzować przesłanki. Sumaryczność wymaga wszak zwykle komentarza. Poza tym niniejsza definicja to znów tylko propozycja ukształtowana w domenie panujących strategii koncepcyjno-interpretacyjnych, zatem historyczna i konwencjonalna, nie esencjalistyczna i nie uniwersalna. O relacyjności i relatywności była już mowa we *Wprowadzeniu, czyli o „ramowaniu” problemu*; stopniowalność przyjmijmy za oczywistość niewymagającą wyjaśnień⁴², przyjrzymy się jednak bliżej kryteriom zasadniczym. A to z tej przy-

41 M. GŁOWIŃSKI, T. KOSTKIEWICZOWA, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, J. SŁAWIŃSKI: *Słownik terminów literackich*. Red. J. SŁAWIŃSKI. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1988, s. 332.

42 O stopniowaniu/stopniowalności możemy zresztą mówić zarówno w kontekście oryginalności, jak i nieoryginalności. W przypadku tej ostatniej będą to na przykład realizacje mające znamiona plagiatu, kopii, następnie kompilacje, dzieła naśladowcze, odtwórcze, powtórzeniowe, przyczynki, rozwiązania epigoniczne, wtórne itp. Odpowiednio, jeśli chodzi o oryginalność, możemy wskazać na przy-

czynny, że niektóre z nich, ze względu na stopień uogólnienia wymagają uściślenia. Problem w tym, że jeśli nawet będziemy rozpatrywać oryginalność sztuki w obrębie klasycznego paradygmatu artystycznego, a więc tak zwanej twórczości rękodzielnej, względem której definicja ta wydaje się najbardziej odpowiednia, nie możemy poprzestać na samym stwierdzeniu niekwestionowanej niezbędności wskazanych założeń. Jej kryterialna zasadność nie podlega dyskusji. Jeśli jednak pragniemy uniknąć ogólników i nieporozumień, należy uwzględnić – sądzę, że można tak to ująć – jakościowy wymiar owych kryteriów, a mówiąc ściślej, możliwie doprecyzować określające je warunki. Zaczniemy od stwierdzenia niebudzącego dziś wątpliwości, że uznajemy oto za oryginalne rozwiązania twórcze, jednocześnie „swoiste, samodzielne, niesprowadzalne do ujęć już znanych ani też do wzorów takich ujęć”. Nie można się z tym nie zgodzić, zważywszy, że własności te stanowią coś na kształt opisowych niezmienników, zwyczajowo przywoływanych w rozmaitych ujęciach oryginalności. W efekcie oryginalność wiążemy również z kreatywnością, nieodzownością zmiany oraz nowością (innowacyjnością). To naturalne, bo myślimy o niej także w kategoriach niepowtarzalności, nieszablonowości, odrębności czy jednostkowości. Jednak mamy tu pewien dysonans, kreatywność wszakże nie zawsze do oryginalności prowadzi, ponadto nie o każdą zmianę i nowość chodzi. Bycie twórczym nie jest wszelako tożsame z byciem oryginalnym; twórczość zaś jako taka (a dzieje sztuki dostarczają w tym względzie jakże wielu przykładów) skądinąd rzadko zasługuje na miano oryginalnej. Podobnie nie powinniśmy z oryginalnością wiązać dowolnej zmiany czy innowacji. „Nie nazywajmy »oryginalnością« – podkreśla Derek Attridge – każdej różnicy między danym dziełem i jego poprzednikami w określonej dziedzinie. Wysoko ceniona oryginalność – coś innego niż prosta nowość – wytwarza [bowiem – R.S.] szczególny rodzaj różnicy względem tego, co było

kład przedsięwzięcia wysoce, średnio i mało oryginalne, wreszcie nieoryginalne. Por. między innymi: K.J. SZMIDT: *ABC kreatywności...*, s. 140.

wcześniej, różnicy zmieniającej dany obszar i umożliwiającej późniejsze praktyki⁴³. Zatem, o jakich zmianach i innowacjach w perspektywie obecnych standardów rozumienia tej kategorii powinniśmy myśleć, jako o rozwiązaniach oryginalnych? Z pewnością będą to przedsięwzięcia uchodzące za swoiste, autonomiczne, zindywidualizowane, źródłowe, różniące się od wcześniej powstałych, najważniejsze jednak, by własności te znalazły umocowanie w nieznanym dotąd potencjale możliwości. Chodzi w głównej mierze o jakościowe następstwa, o „nieprzyswojoną inność”, wyznaczającą otwarcia zasadniczo redefiniujące dotychczasowe (zastane) granice sztuki i doświadczenia estetycznego oraz „poszerzające istniejący świat wartości”. Innymi słowy oryginalność powinniśmy wiązać z tym, co w twórczości i innowacji „znacząco różni się od norm kontekstu kulturowego, w ramach którego jest wytwarzane i odbierane”⁴⁴. O tyle to ważne, że w ten sposób mówimy również o koniecznym przewartościowaniu schematu uwikłań sztuki w kontekst kultury, gdy tymczasem zwykle dzieło pojmowano jako symptom (odbicie) rzeczywistości, w której powstało. Zależność ta najwyraźniej zresztą przejawiała się w aspekcie aksjonormatywnym, w założeniu, że idee kultury materializują się w jej wytworach, te zaś stanowią ucieleśnienie wartości i norm naówczas podzielanych i obowiązujących. Należy jeszcze zastrzec, że kontekstualność doświadczenia współkształtuje, ale niejednokrotnie i dezawuuje status oryginalności, bo przecież to, co za oryginalne uznajemy w danej czasoprzestrzeni kulturowej, w innym kontekście za takie uchodzić wcale nie musiało. Ramy kontekstu to struktura dynamiczna, względna, stąd też relatywny wymiar oryginalności, określającej się nieodmiennie w odniesieniu. Tedy raz jeszcze powtórzmy za Attridgem, oryginalność ma być „presją ze strony innego, tego, co dotychczas niepomyślane, z konieczności wykluczone”⁴⁵. Mowa zatem o tego typu przedsię-

43 D. ATTRIDGE: *Jednostkowość literatury...*, s. 59.

44 Ibidem, s. 59.

45 Ibidem, s. 61.

wzięciach i działaniach, które okażą się autentyczną transgresją, realnym przełomem, „doprowadzając do wtargnięcia innego w obszar tego samego”⁴⁶.

Nie zapominajmy również, myśląc o kryteriach oryginalności (przełomowość, swoistość, niepowtarzalność, inność czy samodzielność), że nie determinuje ich, podobnie zresztą jak oryginalności, wyłącznie warunek „rzadkości statystycznej tego, co wymyślimy” (ewentualnie stworzymy, zaproponujemy, zdziałamy), ale także „adekwatność (stosowność)”. Adekwatność – podpowiada Krzysztof Szmidt – „zapobiega bowiem uznaniu jakiegoś bezsensownego wytworu za twórczy”⁴⁷, nowatorski i oryginalny. Teleologia zasadności powinna zatem wyznaczać wektor wszelkich przedsięwzięć, nie wykluczając najbardziej nawet zróżnicowanej praktyki artystycznej. Rzecz w tym, by nie mylić oryginalności z ekscentrycznym nonsensem. Pamiętajmy również, że kryteria te są także konwencjonalne oraz relatywne i jak oryginalność podlegają sytuacyjnej waloryzacji. Kształtują je przecież racje kultury i dyskursy historii, wyznaczające zarówno sensy werbalizowanych zjawisk, jak i opisujących je narzędzi i pojęć. Odwołując się z kolei do komunikatywności, o dwóch jeszcze kwestiach chciałbym wspomnieć. Po pierwsze, dostrzegając w komunikatywności prymarny warunek funkcjonowania tekstów kultury w rzeczywistości społecznej, porzućmy przeświadczenie o dziełach (wytworach) kompletnie rewidujących wszelkie dotychczasowe płaszczyzny rozumienia. Nie ma przedsięwzięć całkowicie oryginalnych (w zupełności źródłowych, innowacyjnych), we wszystkich możliwych aspektach i elementach wykraczających poza normy i ramy kontekstu kulturowego. Z oczywistych względów warunek komunikatywności może więc być spełniony wyłącznie w sytuacji istnienia w strukturze obiektu czegoś, co dla odbiorcy będzie zrozumiałe (czytelne) i rozpoznawalne, przynajmniej w stopniu umożliwiającym „włączenie utworu do jakiejś wyodrębnionej

⁴⁶ Ibidem, s. 65.

⁴⁷ K.J. SZMIDT: *ABC kreatywności...*, s. 136.

już tradycji”, gatunku, nurtu, stylu, artystycznego paradygmatu. Co równoznaczne wydaje się także z tym, że strukturę tę, przynajmniej znów w jakiejś jej części, ukształtowano w sposób „respektujący przyjęte w danej kulturze reguły racjonalności i zasady budowy”⁴⁸. Symptomatyczny może być tutaj, wspomniany w pierwszym szkicu, przykład dadaistycznych „rzeczy gotowych”. Po drugie, komunikatywność w szerszym aspekcie wiąże się także z zagadnieniem kulturowej obiektywizacji dzieła sztuki. W efekcie, podlegająca społecznej obiektywizacji oryginalność powinna zostać uznana w stopniu umożliwiającym co najmniej takie jej zaistnienie w kulturowej rzeczywistości, by można było mówić o prawdziwie przełomowych osiągnięciach w obrębie panujących standardów, norm i rozwiązań.

I na koniec jeszcze jedna uwaga. Mowa tu przede wszystkim o pojęciu i jego znaczeniach, ale miejmy również świadomość, że owe semantyczne reorganizacje nie dotyczą wyłącznie samego pojęcia, lecz także interpretacyjnych wspólnot, z perspektywy których reorganizacje te były i są wyznaczane, bądź kontekstualnie aktualizowane. Wszak nasza wiedza oraz sposób, na jaki coś dla nas istnieje, to także rezultat określonych narzędzi epistemologicznych i presji kulturowej infrastruktury rozumienia. A elementy te nie tylko w jakiś sposób instrumentalizują poznanie, ale też współkonstruują przedmioty tegoż poznania wraz z przypisywanymi im, historycznie zmiennymi znaczeniami.

48 M. GŁOWIŃSKI, T. KOSTKIEWICZOWA, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, J. SŁAWIŃSKI: *Słownik terminów literackich...*, s. 322.

IV.

UPRZEDNIOŚĆ *VERSUS* ORYGINALNOŚĆ

Tak oto sztuki należące do bardzo różnych obszarów i epok ukazują oczywiste analogie i skłaniają, każda ze swej strony i z niezależnych od siebie powodów, do zbliżeń¹.

¹ C. LÉVI-STRAUSS: *Antropologia strukturalna*. Przeł. K. POMIAN. Warszawa 2000, s. 221.

W opublikowanym w 2015 roku wywiadzie Andrzeja Stasiuka (*Życie to jednak strata jest*), jak to u Stasiuka, wśród wielu interesujących przemyśleń, natknąłem się na stwierdzenie, iż „tak naprawdę trwamy dzięki powtarzaniu”². Myśl to ani oryginalna, ani odkrywczą, jakoś zadawniona i przebrzmiała, jednak dziś, w czasach „cywilizacji przekraczania”, będącej „od pierwszej chwili wysiłkiem czynienia rzeczy innymi niż były”³, na swój sposób intrygująca. Stasiuk pisze o powtarzalności gestów i zachowań, które w mikroskali ludzkiego losu, ponawiane niczym rytuały, organizują i porządkują istnienie. Organizują to, co zwyczajne i codzienne, ale też, co przekazywane z pokolenia na pokolenie dotyczy najbardziej fundamentalnych aspektów naszej bytności w świecie. Gdyby głębiej się nad tym zastanowić, odnajdziemy tu ogólniejszą, by nie powiedzieć niemal uniwersalną, prawidłowość dotyczącą nie tylko jednostek, ale całych nacji i społeczności. Wiele bowiem kultur, szczególnie tych restauratywnie zorientowanych (ukierunkowanych na przeszłość) w mechanizmie powtarzania dostrzegało fundament (gwarancję) kulturowego *status quo*. Nie tyle chodzi tutaj jednak o powtarzalność czy regularności kulturowe, o których wspominał swego czasu Philip Bagby, „widząc w nich formy ładu”, „czyniące zrozumiałym nasze doświadczenia”⁴,

2 A. STASIUK: *Życie to jednak strata jest*. (Andrzej Stasiuk w rozmowach z Dorotą Wodecką). Warszawa 2015 (e-book).

3 Z. BAUMAN: *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*. Toruń 1995, s. 34.

4 P. BAGBY: *Pojęcie kultury*. W: *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*. Red. A. MENCWEL. Warszawa 1993, s. 53, 50.

ile raczej, uogólniając, o mechanizmy i zjawiska wyznaczające „profil” bądź „rys kultury”, wyrażający dominujące w niej tendencje, ewentualnie narzucające się kryterium swoistości danej formacji. Jednak – upraszczając – gdy przychodzi mi myśleć o współczesności, tym rysem zdaje się nie tyle rzeczona powtarzalność, ile raczej wszechobecna idea zmiany, nowości, innowacji, a co za tym idzie – oryginalności. W odróżnieniu od dawnych kultur nasza z szybkiej zmiany uczyniła wartość i normę, zwłaszcza w aspekcie posiadania i wymiany dóbr materialnych. „Przyjmując – od czasów oświecenia – zmianę za symbol postępu, a postęp za walor kulturowo-cywilizacyjny, kultura europejska, a zwłaszcza amerykańska, wygenerowały potrzebę ilinktycznego upojenia zmianą. Kalejdoskopowe przekształcenia obrazu rzeczywistości stały się podnoszonym do rangi niezbywalności walorem współczesnej cybercywilizacji”⁵. Trzeba jednak przyznać, że fascynacja ta nie trwa długo, nie można też powiedzieć, że nie podlegała w tym czasie żadnym fluktuacjom; jeśli bowiem nowoczesność hołubiła zmianę bezwarunkowo, wiążąc ją nieodmiennie z postępem, ponowoczesność zdaje się w tej materii bardziej powściągliwa i niejednoznaczna, a nawet ambiwalentna⁶. Gdy natomiast zwrócimy się ku przeszłości, wykraczając poza modernizm⁷ (nowoczesny model kultury), wspomniana przez Stasiuka powtarzalność odgrywa rolę coraz istotniejszą. Jak nadmieniałem, dawne kultury, tradycjonalistycznie nastawione, trwanie i niezmiennosc przedkładały ponad

5 E. KOSOWSKA: *Antropologia literatury. Teksty, konteksty, interpretacje*. Katowice 2003, s. 32.

6 Pamiętajmy, że zmiany kulturowe prowadzą także do dezintegracji, nieokreśloności, dysjunkcji, rozproszenia, dyfuzji czy rozszczepienia. Por. I. HASSAN: *Ideas of Cultural Change*. In: *Innovation/Rennovation. New Perspectives on the Humanities*. Eds. I. HASSAN, S. HASSAN. Madison 1983, s. 15–38. Przywołuję za: A. KĘPIŃSKA: *Sztuka w kulturze płynności*. Poznań 2003, s. 8–9.

7 Modernizm rozumiem tutaj konsekwentnie jako model kultury europejskiej, ideologicznie i czasoprzestrzennie określony. Por. trzy znaczenia modernizmu. R. SOLIK: *Pejzaże sztuki, konteksty sztuki*. Cieszyn 2007 (część czwarta *Eksperymentów ciąg dalszy. Alternatywy postmodernizmu*).

zmianę kojarzącą się zwykle z niepewnością i dezintegracją. Przynajmniej, z grubsza rzecz ujmując, tak to wyglądało do około drugiej połowy osiemnastego wieku, a już na pewno do wystąpienia markiza de Condorcet, niewątpliwie największego wówczas admiratora zmiany i postępu (*Szkic obrazu postępu ducha ludzkiego poprzez dzieje*)⁸. Głos Condorceta, choć szczególnie doniosły i dla zwrotu tego symptomatyczny, nie był jednak odosobniony. Idee zmiany i postępu głosili na swój sposób również Kartezjusz, Blaise Pascal, Charles Perrault, Bernard Fontenelle, a także Anne Robert Jacques de l'Aulne Turgot⁹. Znow zaś wiek osiemnasty (stulecie światła), podobnie jak w przypadku semantycznej reorganizacji pojęcia oryginalności (obie kwestie – zmiana/innowacyjność i oryginalność pozostają zresztą w ścisłym związku¹⁰), okazał się punktem zwrotnym. Od tego czasu ideę postępu i cywilizacyjnego awansu nierozdzielnie łączyło ze zmianą, ta zaś urosła do rangi jednej z dominujących w nowoczesności tendencji. Wcześniej natomiast – oddajmy głos raz jeszcze Ewie Kosowskiej – „kultura europejska wyżej ceniła stabilizację i pełną godności powolność, której wszelako często zagrażały wojny, epidemie i klęski żywiołowe. Zmiany wywołane tymi czynnikami postrzegane były w kategoriach wydarzeń losowych i nie uznawano ich za wartość, dbając raczej – w miarę możliwości – o szybkie przywrócenie stanu wcześniejszego”¹¹. W tej konfrontacji przeszłości z nowoczesnością,

8 A.N. CONDORCET: *Szkic obrazu postępu ducha ludzkiego poprzez dzieje*. Przeł. E. HARTLEB, J. STRZELECKI. Warszawa 1957. Por. też: P. SZYMANIEC: *Condorcet i religia postępu*. Dostępne w Internecie: www.bibliotekacyfrowa.pl/Content/21955/005.pdf [data dostępu: 6.05.2017].

9 Por. też: P. ROSSI: *Zatonięcia bez świadka: idea postępu*. Przeł. A. DUDZIŃSKA-FACCA. Warszawa 1998; P. SZYMANIEC: *Condorcet i religia postępu*...

10 Zmiana wszelako, w wersji modernistycznej, wyzwalała z dotychczasowych standardów i rozwiązań, otwierała się na nowe i nowości pożywała. Z nią zaś wiązała się oryginalność jako rozwiązanie świeże, źródłowe, nowatorskie, niemające precedensu. Dawniej natomiast, w kulturach, które oryginalność łączyły z *origo*, nie zmiana, lecz niezmiennność stanowiła rękojmię oryginalności, rozumianej wówczas jako wierność temu, co źródłowe i archetypiczne.

11 E. KOSOWSKA: *Antropologia literatury*..., s. 31–32.

stabilności ze zmianą, nieporozumieniem byłoby jednak twierdzenie, że kultury i społeczności przeszłości nie generowały żadnych reorganizacji i kulturowych przekształceń, obejmujących różne antroposfery aktywności. Te siłą rzeczy następowały, bo też – poza wydarzeniami losowymi i historycznymi – potykające się o siebie i wyrastające z przeszłości kolejne formacje kulturowe w jakimś stopniu redefiniowały wcześniejsze idee, standardy, rozwiązania. Dotyczyło to również sztuki i form ekspresji. Nie można nie zauważyć, szczególnie w szerszej perspektywie historycznej, odmienności rozwiązań formalnych, stylizacji czy konwencji. Sam proces miał jednak coś z niespiesznej ewolucji, czytelnej zwykle w perspektywie kilkupokoleniowej¹². W kontraście więc do nadrzędnej idei stabilizacji i stabilności świata znanego i oswojonego, zmiana niosła zagrożenie, niepewność, chwiejność. W rzeczywistości powolnego trwania – w odróżnieniu do współczesności – była czymś niepożądanym i niebezpiecznym. A związane z nią inność i alternatywność zyskały charakter dezintegrujący i niszczący. Wierność tradycji rodziła powtarzalność, gwarancję kulturowej ciągłości. Tendencje te utrwalala również żywotność idei „kulturowej rewindykacji”¹³ i jej różnorodne historyczne

12 Pamiętajmy, że „stałość sposobów produkcji w społeczeństwie tradycyjnym nie wyklucza ani modyfikacji, ani zmiany, która najczęściej [lecz nie zawsze – R.S.] była postępem”. Jednak wyjątkowość i odmiennność tego czasu (oświeceniowego zwrotu) polega przede wszystkim na tym, że „odrębność wieku XVIII wyraża się nie w modyfikacjach indywidualnych, lecz w tendencji, jakiej nabiera wówczas zmiana; mianowicie wywołuje ona inne zmiany. Aby tę rzeczywistość wyrazić – pisze Pierre Chaunu – najlepiej sięgnąć do języka ekonomistów, którzy mówią o impulsach i mnożnikach. My będziemy mówić o mnożniku wzrostu w epoce oświecenia”. Zob. P. CHAUNU: *Cywilizacja wieku oświecenia*. Przeł. E. BĄKOWSKA. Warszawa 1993, s. 30.

13 Nie mylmy rewindykacji z ideą kulturowych odniesień i rewizji charakterystyczną dla różnego typu formacji po- i postzorientowanych. Jak choćby z projektem kultury ponowoczesnej, z jej intencjami i założeniami nie tyle powrotu do źródła, ile przepracowania i programowej rewizji kulturowych standardów modernizmu, przez co „historycznie nacechowane zwrócenie się ku przeszłości stanowi samo w sobie element naszej kultury współczesnej, nie zaś pozostałość przed-nowoczesnych epok naszej historii”. H. LÜBBE: *Muzealizacja. O powiązaniu naszej teraż-*

wcielenia. Wcale nierzadkie interpretacje dziejów jako „odchodzenia od pierwotnego, idealnego stanu natury” tudzież dawnych, uznanych formacji kulturowych i cywilizacyjnych, rodziły „postulaty rewindykacyjnych żądań przywrócenia pierwotnych nie zepsutych ustaw, sytuacji, stanów”¹⁴. Zorientowane na przeszłość powroty do źródeł w istotnym stopniu współokreślały rzeczywistość wielu nurtów artystycznych i kulturowych, w tym choćby renesansu (szereg odradzających się i powracających wątków na czele z reinterpretacją idei „złotego wieku”¹⁵) neoklasycyzmu, częściowo nawet oświecenia. Ich siła i znaczenie tkwiły w atrakcyjności idei powrotu do źródeł; wszelako „mit odrodzenia (odnowy) zdaje się wątkiem trwałym, powracającym – w mniejszym lub większym zakresie – w różnych kulturach i różnym czasie, w różnych ideologiach, religiach, sztuce [...] stano-
wiąc [...] trwałą element wyobraźni jednostkowej i społecznej”¹⁶.

Jak w kontekście tych relacji i napięć między przeszłością, opowiadającą się nade wszystko za stabilnym trwaniem, a współczesnością, afirmującą zmianę i innowacyjność, funkcjonowała sztuka, a ściślej zagadnienie oryginalności wytworu artystycznego? Czy w ogóle rozpatrywanie oryginalności sztuki w kulturach „o małej dynamice zmiany” ma jakikolwiek sens, zważywszy historyczne konotacje tej kategorii oraz ukierunkowanie na dawność i powtarzalność? Część odpowiedzi przyniosły z pewnością rozważania poprzedniego szkicu związane z etymologią i historią pojęcia. Skoro ustaliliśmy, że semantyczna reorganizacja oryginalności wpisuje się w kontekst kulturowej rzeczywistości oświecenia i pozostaje w bezpośredniej styczności do nowoczesnego imperatywu zmiany, a kultura ta jest cezurą owej wol-

niejszości z przeszłością. Przeł. E. PACZKOWSKA-ŁAGOWSKA. W: *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*. Red. M. GOŁASZEWSKA. T. 3. Kraków 1991, s. 13.

14 J. MACIEJEWSKI: *Uniwersalizm i swoistość polskiego oświecenia*. W: *Uniwersalizm i swoistość kultury polskiej*. Red. J. KŁOCZOWSKI. T. 1. Lublin 1989, s. 274.

15 Por. E.H. GOMBRICH: *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*. London 1971.

16 A. KUCZYŃSKA: *Sztuka jako filozofia w kulturze renesansu włoskiego*. Warszawa 1988, s. 37–38.

ty, to myślenie o oryginalności sztuki tradycyjnej w sposób, w jaki dzisiaj zwykliśmy to czynić (mając na uwadze współczesne jej pojmowanie), zdaje się, eufemistycznie rzecz ujmując, nieuzasadnione. Tym bardziej, że oryginalność „przednowoczesna” (o czym już wiemy) zwrócona ku źródłu, ku *origo*, to zasadniczo wierność wobec pierwotnych wzorów, dyskredytująca – tak pożądaną obecnie – indywidualizację i innowacyjność rozwiązań. Przypomnę – odwołując się ponownie do Jana Białostockiego i przedświeceniowych konotacji tego pojęcia – za oryginalniejsze uważano dawniej „to, co było bliższe początku – *origo* – pierwotnego archetypicznego wzoru, a więc to, co miało więcej charakteru kopii niż indywidualnej kreacji”¹⁷. Z tej też perspektywy nieco dyskusyjny wydawać się może tytuł niniejszego szkicu. Wszelako, dopóki nie uznano w oryginalności presji zmiany i nowości, dopóty nie mogło być mowy o radykalnych artystycznych reorganizacjach i dekonstrukcjach. Trudno tedy wiązać z przeszłością tendencje czy działania, w których dostrzegalibyśmy wyraz naszych aktualnych dążeń, bądź które stanowiłyby ewentualne antycypacje tychże dążeń. Oczywiście nie jest to niemożliwe, ale w interesującym nas tutaj przypadku nader wątpliwe. Problem w tym, że konkretny kontekst historyczny kształtują (by nie powiedzieć konstruują i rekonstruują), a w efekcie również przesłaniają siatki narracji; sploty dyskursów niejednokrotnie marginalizujące „operacyjną wartość” kontekstu historycznego oraz historycznego znaczenia pojęć. Nie uciekniemy jednak od tego, ani bowiem kontekstów, ani pojęć nie sposób „uchwycić” inaczej, jak tylko w „ramach poddanego regułom interpretowanego dyskursu, który sam jest historycznie formowany i przekształcany”¹⁸. Jakby tego było mało, sytuację komplikują jeszcze wędrujące pojęcia. Jak pisze Mieke Bal – te „wę-

17 J. BIAŁOSTOCKI: *Problem oryginalności i wartościowania w studiach nad ikonografią starochrześcijańskiego malarstwa miniaturowego*. W: IDEM: *Symbole i obrazy w świecie sztuki*. Warszawa 1982, s. 57.

18 J. MARGOLIS: *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki? Wykłady z filozofii sztuki*. Red. K. WILKOSZEWSKA. Przeł. W. CHOJNA, K. GUCZAŁSKI, K. JAKUBCZAK, K. WILKOSZEWSKA. Kraków 2004, s. 20.

drują pomiędzy dyscyplinami i między poszczególnymi uczonymi, między okresami historycznymi i między rozproszonymi geograficznie społecznościami uczonych”¹⁹. Wędrują zaopatrzone w określone konotacje, zwykle różnie pojmowane w zależności od obszaru czy dziedziny. Wędrują, zdaje się, bez specjalnych zobowiązań, skłonne do ciągłego naruszania granic nie tylko między dyscyplinami i dyskursami naukowymi czy *quasi*-naukowymi (przypomnę tutaj tylko pouczającą prowokację Alana Sokala)²⁰, ale także między nauką i sztuką, która to, powiedzmy sobie szczerze, nie tylko teraz, ale nigdy nie była odizolowaną, autonomiczną, samoistną wyspą, jak chciała tego estetyka formalistyczna. Wędrują również wtedy, gdy nasze problemy i pytania rzutujemy w przeszłość, posługując się współczesną terminologią czy metodologią, gdy obarczamy dawność dylematami, które wcale nie musiały stanowić jej udziału, a jeśli już – to niekoniecznie w sposób i w formie, w jakiej je obecnie postrzegamy. Nie zawsze jednak o tym pamiętamy. By nie szukać daleko, dyskursy, w których pojawia się problem oryginalności²¹, a dokładniej o oryginalności sztuki dawnej w obrębie kultur o „małej dynamice zmiany”, zazwyczaj odwołują się do współczesnego rozumienia tej kategorii; nie baczając, że pojęcia wprawdzie „nie posiadają kształtu niezależnego od kontekstu”, ten jednak nie musi oznaczać wyłącznie supremacji kontekstu interpretującego. Choć najczęściej tak właśnie się dzieje. Z kolei tam, gdzie z większą wrażliwością zwracamy się ku pojęciu i jego

19 M. BAL: *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*. Przeł. M. BUCHOLC. Warszawa 2012, s. 49.

20 Sprawę Sokala i jego prowokacyjnej publikacji – *Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity* (*Transgresja granic: ku transformatywnej hermeneutyce kwantowej grawitacji*) – przywołuję tutaj jedynie w aspekcie nieskrępowanej, a niejednokrotnie problematycznej „wędrowki pojęć” i terminów naukowych, adoptowanych na potrzeby dyskursów humanistyki z nauk na przykład przyrodniczych. Por. A. SOKAL, J. BRICMONT: *Modne bzdury. O nadużyciach nauki popełnianych przez postmodernistycznych intelektualistów*. Przeł. P. AMSTERDAMSKI. Warszawa 2004.

21 Lecz nie w sensie autentyczności dzieła sztuki.

historycznym sensom, kontekstualność *origo* zastępują najczęściej dygresje o sile konwencji i schematów ikonograficznych, o ugruntowanych tradycją exemplach, zapożyczeniach, powtórzeniach, o rewerencji wobec rozwiązań wcześniejszych, czy wreszcie o „ikonograficznej grawitacji/bezwładności”, bądź „ikonograficznej ekonomii”. W jednym i drugim przypadku horyzontem odniesienia wydaje się jednak zmiana lub jej brak oraz jej, nazwijmy to, ciężar gatunkowy. W tej temporocentrycznej perspektywie nie chodzi więc o samo diachroniczne następstwo artystycznych artefaktów i związane z tym relacje, lecz o charakter tych relacji – niekontynuujący (czy niespiesznie ewoluujący), lecz konfrontujący współczesne z dotychczasowym, terazniejszość z przeszłością. Bo przecież aktualność podpowiada nam, że oryginalność konstrybuje się nie tylko poprzez relacje do tego, co było, co zaistniało, ale w głównej mierze jako relacyjna odmiennność, inność na tyle radykalna wobec rozwiązań wcześniejszych, by skonkretyzować i uwiarygodnić własną źródłowość, świeżość i bezprecedensowość. Trudno tedy, z perspektywy współczesności, mówić o oryginalności na przykład sztuki egipskiej, skonwencjonalizowanej siłą tradycji i ikonograficznego kanonu, z wyjątkiem może krótkiego, lecz rewolucyjnego i obrazoburczego wobec tradycji, epizodu za czasów Echnatona. Epizodu tak radykalnego, iż następcy z sumiennością audytorów wykreślali kartusze z imieniem faraona z wszelkich ówczesnych artefaktów. Osiągnięcia rzeźby greckiej okresu klasycznego czy hellenistycznego także nie wydają się już tak znamienne i formalnie oryginalne, jeśli uwzględnimy cierpliwe terminowanie kilku pokoleń twórców udoskonalających formę statuarycznych przedstawień. Co więcej niejednokrotnie kwestionujemy również ich oryginalność w sensie historycznej autentyczności, wszak wiele z nich znamy wyłącznie z rzymskich kopii, ewentualnie późniejszych replik i rekonstrukcji. Z pewnością nieoryginalna (o czym wspomniałem w poprzednim szkicu w kontekście zagadnienia „ikonograficznej ekonomii”) była także sztuka chrześcijaństwa, szczególnie wczesnochrześcijańska i silnie skonwencjonalizowana sztuka ikony Kościoła greckiego i prawosławnego. Nie oryginalność, ale trwanie w konwen-

cji stało się również spełnionym ideałem twórczości średniowiecznej. Restauratywnie zorientowana kultura uczyniła z powtarzalności zasadę wszelkiej sztuki i rzemiosła, a znaczenie ikonograficznych exemplów wydaje się silne jak nigdy dotąd. Nie znajdziemy więc „[...] naszej nowoczesnej koncepcji oryginalności artysty [i dzieła – R.S.] u ludów w przeszłości. Egipski, chiński lub bizantyjski mistrz – pisze Ernst Gombrich – byłby bardzo zaskoczony takim pomysłem. Również średniowieczny twórca [...] nie pojąłby, dlaczego ma wymyślać nowe rozwiązania przy wznoszeniu kościoła, toczeniu kielicha bądź malowaniu sceny religijnej, skoro stare wzory dobrze spełniają swą funkcję”²². Ślad podobnych tendencji, w pewnym stopniu kwestionujących obecne rozumienie swoistości i niepowtarzalności oraz nie tyle oryginału, ile przede wszystkim oryginalności, znajdziemy także w kulturach, które zasady sztuki opierały na fundamentach rewindykacyjnych oraz w nurtach rozmaitych neostylów. Myślę tutaj o niektórych zjawiskach sztuki renesansu, który „ideę odrodzenia” i powrotu do antycznych źródeł „zawarł w swoim programie ideowym i artystycznym”, choć oczywiście nie sposób zróżnicowanej rzeczywistości tej formacji „sprowadzić do prostej sumy owych »odnowień«”²³. W przestrzeń tę wpisują się również tendencje klasycystyczne i neoklasycystyczne, dające wyraz odwiecznym prawdom sztuki i piękna, pełne pietyzmu wobec homerowej Grecji i cycerońskiego Rzymu. Utrzymujące się w długim trwaniu historii, poczynawszy od renesansowego odnowienia form, przez klasycystyczne trendy architektury palladiańskiej, monumentalizm baroku, statykę i wzniosłość realizacji Jonesa i Wrena, erudycyjny modus Poussina²⁴, a skończym-

22 E.H. GOMBRICH: *O sztuce*. Przeł. M. DOLIŃSKA [i in.]. Poznań 2007, s. 163.

23 A. KUCZYŃSKA: *Sztuka jako filozofia...*, s. 37.

24 Koncepcja N. Poussina nie tylko wpisuje się w owe klasycyzujące tendencje, ale jest też znakomitym przykładem estetycznych regulacji, określających ścisłość relacji między treścią a formą. Tworzy w zasadzie system, wyznaczający normy plastycznego opracowania, konkretnych tematów (gatunków). „Każdy temat – zdaniem Poussina – wymaga innego rodzaju interpretacji. Tak więc modus frygijski – który można przetłumaczyć na język malarstwa za pomocą krótkich linii, gwałtownych,

szy na archeologicznej eksploatacji Pompejów i Herkulanum oraz neoklasycystycznym zwrocie osiemnastego i dziewiętnastego wieku. Oryginalność/innowacyjność z pewnością nie była również domeną twórczości opartej na estetykach normatywnych, rozwiązaniach niemal systemowych, które, istotnie formalizując zasady i sposoby kreacji, wykluczały jakąkolwiek spontaniczność, dowolność, zmianę. Nie sprzyjały jej także tendencje akademickie, zwłaszcza eklektyczne i historyzm, a także retrospektywnie nastawione środowiska artystyczne, jak eklektycy bolońscy czy prerafaelici²⁵, co nie oznacza, że pojęcie to (przynajmniej w jakiejś wersji zawężonej) nie miało zastosowania w interpretacjach tych nurtów. W kontekście na przykład akademizmu Maria Poprzęcka zauważa, że chociaż akademicka norma nauczania opierała się na przeświadczeniu, że wszelkie „problemy podstawowe sztuki zostały już raz na zawsze rozwiązane”²⁶, to jednak oryginalność artystów akademickich nie jest czymś całkowicie abstrakcyjnym, bo „polegała na umiejętności posługiwania się elementami plastycznymi w ramach zamkniętego układu”²⁷.

Podobne, jak wyżej przytoczone, przykłady można mnożyć. Nie musimy jednak ograniczać się do rozwiązań jednostkowych. Tendencje te uwidoczniły się również w szerszej obszarowej perspek-

rwających się rytmów – stosowany jest do przedstawienia zamętu bitewnego; radośniejszy modus joński – do scen bachicznych. Tematy bohaterskie, uroczyste zasługują na modus dorycki implikujący surowsze barwy, spokojniejszy rytm i długie linie. A zatem to, czego młody Poussin szukał instynktownie, zmieniając style i metody, zostało z czasem podniesione do rangi systemu”. K. SECOMSKA: *Malarstwo francuskie XVII wieku*. Warszawa 1985, s. 60.

25 Przyznaję, że nie podzielam tutaj założenia Dereka Attridge’a, by inspirowanie się przeszłością w przypadku prerafaelitów wiązać ze „strategią osiągania oryginalności”. Nie chodziło im bowiem o bezprecedensowość i świeżość rozwiązań, ale raczej o reaktywację obecnych niegdyś w sztuce ideałów i tendencji (przed Rafaelem). Widzę w tym raczej retrospektywny zwrot ku przeszłości i przeciw akademizmowi, co wpisywało się zresztą w popularny wówczas mechanizm powrotów i reinterpretacji. Por. D. ATTRIDGE: *Jednostkowość literatury*. Przeł. P. MOŚCICKI. Kraków 2007.

26 M. POPRZĘCKA: *Akademizm*. Warszawa 1980, s. 13.

27 Ibidem.

tywie. Myślę tu o grafice, która w porównaniu do malarstwa czy rzeźby – z natury powielarna, bo powiązana z drukiem – nie tylko nie oparła się iteracji układów i motywów, ale nawet nie generowała dzieł egzemplarycznie niepowtarzalnych. Powtarzalność zyskiwała więc tutaj wymiar wieloaspektowy, zarazem zwyczajowy, ikonograficzny (odniesienia, naśladownictwa, repliki²⁸) i technologiczny (powielarność), stanowiła też normę i zasadę w nurcie grafiki reprodukcyjnej. Problem jednak nie tyle w egzemplifikacjach, ile raczej w determinujących je przesłankach. Spróbujmy zatem bliżej przyrzeć się wybranym zjawiskom sztuki tradycyjnej i otworzyć się na te ostatnie, nie po to wszakże, by rozstrzygać o ich nieoryginalności (co też zdaje się logiczną konsekwencją panujących założeń aksjono-normatywnych), ale przede wszystkim by przeanalizować, dlaczego oryginalnymi być nie mogły w aspekcie aktualnego rozumienia tej kategorii. Nie chodzi jednak o banalne skwitowanie problemu konstatacją o odmiennym wówczas pojmowaniu oryginalności, ale o naszkicowanie pewnych (znów wyłącznie wybranych) tendencji w kontekście napięć, jakie wyzawało z jednej strony przywiązanie do dawności i kulturowego *status quo*, z drugiej niepewność lub mi-
raż nowości i innowacji.

Analizując artystyczną *praxis* przeszłości, zarazem uogólniając i upraszczając rozległość jej domeny, nie sposób nie dostrzec, że dawniej zmiany w sztuce nie następowały radykalnie i gwałtownie, a tym bardziej z częstotliwością i regularnością, którą przyniosły ostatnie dwa stulecia. „Niezaprzeczalnie – co podkreśla też Derek Attridge – istniała uderzająca ciągłość przez tysiące lat, która chociaż uznawana przez każdą historię sztuki, rzadko była poddawana

28 Tendencje do naśladownictwa i powtórzeń obowiązują również tutaj. Zwyczajem było powtarzanie rozwiązań wcześniejszych, podniesionych do rangi wzoru (warto choćby wspomnieć powtarzalność układu i aranżacji tematu *Ucieczki do Egiptu*, szczególnie w relacji Schongauer – Dürer, czy też Dürera *Cykl z życia Marii* wiernie zreplikowany (włącznie z monogramem norymberskiego mistrza) przez późniejszego pierwszego raz na gruncie sztuki o plagiat Marcantonio Raimodiego). Por. M. BÓBR: *Mistrzowie grafiki europejskiej. Od XV do XVIII wieku*. Warszawa 2000.

dokładnej teoretycznej analizie”²⁹. Nigdy więc wcześniej nie doszło do sytuacji, którą moglibyśmy porównywać z erupcją modernistycznej i ponowoczesnej sztuki; z niebywałym zagęszczeniem innowacji, nurtów, kierunków, tendencji, poszukiwań, eksperymentów. Nigdy wcześniej nie nastąpiło również coś, co można by w analogii do dwudziestowiecznego „przyrostu nowości” w sztuce określać „przegrzanym tempem następowania po sobie rodzajów sztuk, z których jedna usiłuje przelicytować drugą”³⁰. Nigdy wcześniej też odbiorcy (jakkolwiek by tę grupę rozumieć i definiować) nie znaleźli się w sytuacji tak dynamicznego „kurczenia się okresów ważności dominujących stylów produkcji artystycznej”³¹. W „długim trwaniu” zmiany i przekształcenia następowały, jednak historia tendencji, stylów i kierunków zdaje się zagęszczać dopiero od dziewiętnastego stulecia. Przynajmniej taki obraz rzeczywistości kultury artystycznej podsuwa nam dyskurs historii sztuki. A nie zapominajmy, historia sztuki zajmuje się przede wszystkim twórczością elit, sztuką oficjalną, zatem obszarem aktywności plastycznej, w którym ewentualne reorganizacje były najlepiej uchwytnie i następowały najczęściej, nie zaś powolnym trwaniem ekspresji kultur agrarnych czy etnicznych. Niemniej, nawet w kręgu twórczości oficjalnej wiążące tendencje niejednokrotnie przez wieki (a znajdziemy i takie – figuratywność, mimetyczność, które wręcz przez tysiąclecia) wyznaczały normy sztuki. O ciągłości tej i „małej dynamice zmian” rozstrzygały tedy różne czynniki, w większości zakwestionowane dopiero w modernizmie. W szczególności trzeba tu wspomnieć o zasadzie semantycznego postrzegania i porządkowania świata oraz związanej zeń ściśle zorganizowanej ikonografii, dogmatycznie figuratywnej. Właśnie figuratywność stanowiła dominującą prawidłowość sztuki, wspartą na „rzeczywistości naturalnego doświadczenia” i tradycjach obrazowania zakorze-

29 D. ATTRIDGE: *Jednostkowość literatury...*, s. 63.

30 Tę, swego czasu, popularną diagnozę Rene Meiera przytaczam tutaj za: H. LÜBBE: *Muzealizacja...*, s. 14.

31 Ibidem, s. 14–15.

nionych zarówno w samej ekspresji plastycznej, jak i w późniejszej świadomości refleksyjnej, między innymi w Platońskich i Arystotelesowskich interpretacjach *mimesis*³². A antyczne poetyki odegrały znaczącą rolę, zwłaszcza wobec późniejszych kulturowych rewindykacji. I chociaż w ciągłości praktyki artystycznej – jak wspominałem – konwencje obrazowania zmieniały się, nieraz wyraziście, że z łatwością dostrzeżemy odmiennność rozwiązań na przykład sztuki archaicznej i hellenistycznej, miniatury karolińskiej, weneckiego koloryzmu czy akademizmu, to działa się to zawsze (z wyjątkiem sztuki abstrakcyjnej i konceptualnej) w obrębie zasady figuratywności lub, inaczej rzecz ujmując, figuratywnego paradygmatu estetycznego. Przez tysiąclecia figuratywność determinowała więc poddawaną presji aktualizacji strukturę plastyczną dzieła, ale również sytuację odbiorcy (nie tylko „potocznego”). Z zasadą tą wiązało się także oswojenie określonych kodów ikonograficznych, stabilizacja i ciągłość układów (schematów) oraz niejednokrotnie motywów, nawet jeśli one same podlegały semantycznym reinterpretacjom. Ogromne znaczenie miało również swoiste przywiązanie do przeszłości i tradycji, do tego, co dane, przeszłe, historyczne, zwyczajowe, zwłaszcza w kontekstach tych formacji kulturowych czy artystycznych nurtów, które w mechanizmie „orientowania na przeszłość” dostrzegały fundament trwałości i stabilizacji. Ta swoista wykluczająca zasadnicze zmiany „nieprzenikalność wobec historii” budzi też pewne skojarzenia z „myślą nieoswojoną” kultur pierwotnych i tradycyjnych, nastawionych na utrwalanie tego, co zastane i dziedziczone po przodkach³³. Znakomitym przykładem tych tendencji (choć nie tylko) wydaje się sztuka średniowiecza. Właściwa dla tej formacji „restauratywność” i orientacja na dawność, zwyczaj, tradycję, usankcjonowały obraz kultury wystrzegającej się zmian i reorganizacji; rzeczywistości głęboko przekonanej z jednej strony o ważności autorytetów, powtó-

32 Por. A. MELBERG: *Teorie mimesis. Repetycja*. Przeł. J. BALBIERZ. Kraków 2002.

33 Por. C. LÉVI-STRAUSS: *Myśl nieoswojona*. Przeł. A. ZAJĄCZKOWSKI. Warszawa 1969.

rzeń, swoistego trwania w konwencji, a nawet kompilacji³⁴, z drugiej o wręcz szatańskiej – jak pisze Jacques Le Goff – proveniencji wszelkich *novitates*³⁵. Strach przed zmianą był jedną z najsilniejszych fobii średniowiecza, wzmagał bowiem wszechpanującą wówczas „w sposobie myślenia i wrażliwości” niepewność.

Nie bez znaczenia wobec podejmowanego tutaj zagadnienia była także ustabilizowana i dominująca w długiej koniunkturze czasu charakterystyka wytworu (norma warsztatowego ukształtowania – *téchne* oraz percepcyjnie uchwytnych własności dzieła sztuki)³⁶, determinowana z jednej strony przez społeczne i środowiskowe dyspozycje, nastawienia, preferencje, z drugiej – przez kulturowe ramy percepcji. W pewnym stopniu warunkowała ją również kulturotwórcza siła *mimesis*, wyrażająca się zarówno w (naśladowczej) realizacji respektowanych społecznie wzorów i reguł, jak i naśladowczym profilu samej twórczości. W obszarze której za uzasadnione można uznać swoiste powinowactwo między grecką kategorią *mimesis* (imitacja, podobieństwo, naśladownictwo) i łacińskim *origo* (pochodzenie, początek, źródło). W filozofii Platona *mimesis* zyskała wymiar imitacji rzeczywistości zmysłowo poznawalnej. Arystoteles pojmował ją nieco inaczej, choć i dla niego artysta był również przede wszystkim naśladowcą. W *Poetyce* czytamy: „skoro zatem poeta jest naśladowcą podobnie jak malarz i rzeźbiarz, jego naśladowcza twórczość musi z natury rzeczy dotyczyć się jednego z trzech rodzajów

34 Konfrontując „restauratywność” średniowiecza z modernistycznymi normami – wielbicielami oryginalności – łatwo dostrzec, iż formacja ta, w odróżnieniu do współczesnej rzeczywistości, ujmowała powtórzenie i kompilacje, a nawet to, co dzisiaj nazywamy plagiatem (i zarazem potępiamy), jednoznacznie pozytywnie, jako zjawiska uzasadnione, konieczne, a na gruncie rzemiosła i sztuki stanowiące wręcz fundamentalną zasadę i normę praktyki twórczej.

35 Por. J. LE GOFF: *Kultura średniowiecznej Europy*. Przeł. H. SZUMAŃSKA-GROSSOWA. Warszawa 1997.

36 Por. na przykład: M. POPIEL: *O nową estetykę. Między filozofią sztuki a filozofią kultury* oraz R. NYCZ: *Poetyka intertekstualna: tradycja i perspektywy*. Oba teksty zamieszczone w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. NYCZ. Kraków 2006.

przedmiotów; albo rzeczywistości takiej, jaka była lub jest (realnej), albo takiej o jakiej się mówi i myśli, że jest (pomyślanej), albo takiej, jaka powinna być (idealnej)”³⁷. Tendencje te na swój sposób utrzymywała też zasada *Ars imitatur naturam*, narzucająca sztuce imperatyw odtwarzania (na zasadzie analogii i podobieństwa, a nie ślepego naśladowania) struktur i działania pozaartystycznej rzeczywistości³⁸. Starożytni, generalizując, odrzucali więc oryginalność i innowacyjność rozwiązań, zgodnie bowiem z dominującą koncepcją *mimesis* zakładali, że artysta nie tyle tworzy, kreuje, ile w głównej mierze odtwarza. Ceniono zatem, analogicznie jak w przypadku *origo*, doskonałość wykonania i naśladownictwa. Odnajdujemy w tym podobną skłonność do powtórzeń jak w kulturze wieków średnich, z tą jednak różnicą, że w średniowieczu była ona warunkowana przede wszystkim tendencjami restauracyjnymi, presją autorytetów oraz siłą ikonograficznych exemplów.

„Małą dynamikę zmian” określały również zwyczajowo przypisywane sztuce i związane z nią funkcje, nade wszystko użytkowe i informacyjne. A mowa tu o związanym z życiem medium o zdecydowanie pragmatycznym, nie estetycznym charakterze. Rzekomy autonomizm sztuki i prymat formy nad treścią to koncept nowoczesności³⁹. W wielu formacjach, podobnie jak średniowieczu – odwołują się wprawdzie znowu do wieków średnich, nawiązując do wy-

37 ARYSTOTELES: *Poetyka*. Przeł. H. PODBIELSKI. Warszawa–Kraków 1983, s. 81.

38 Jak zauważał między innymi Etienne Bonnot de Condillac, natura była nie tylko podstawą sztuki i literatury, ale też władzy sądenia, zdolności myślenia i doświadczenia. Aleksander Pope natomiast pisał, iż „Natury słuchać trzeba rozsądku władza, / Niech się zawsze z niezmiennym prawidłem jej zgadza. / Nieomylnie przyrodzenie! W Boski blask bogate, / Ty czystą, jednostajną, powszechną oświatę, / Życie i siłę dajesz wraz z wdzięków doborem, / Ty sztuki jesteś źródłem, przedmiotem i wzorem”. A. POPE: *Wiersz o krytyce*. Cz. 1. *Wybór poezji*. Przeł. L. KAMIŃSKI. Warszawa 1822. W: Z. LIBERA: *Oświecenie. Materiały*. Warszawa 1967, s. 256–257.

39 „Modernizm, a dokładnie estetyka modernizmu próbowała stworzyć koncepcję sztuki czystej, wolnej, tożsamej z prawdziwą sztuką”. G. DZIAMSKI: *Sztuka po modernizmie*. „Odra” 2000, nr 10, s. 62.

powiedzi Johana Huizingi, ale z powodzeniem można ją odnieść do szerszej czasoprzestrzeni – „sztuka nie była [...] pojmowana jako swaista domena piękna. W swej największej części była ona sztuką stosowaną, nawet w tych osiągnięciach, które moglibyśmy zaliczyć do najbardziej autonomicznych jej wytworów; innymi słowy – powód, dla którego była pożądana, tkwił w jej przeznaczeniu, w fakcie, że pełniła rolę służebną do jakiejś formy życia”⁴⁰. Podkreślając zasadniczo pragmatyczny profil ekspresji plastycznej, nie zapominajmy, że wiązała się z nim efektywność oddziaływania przekazów ikonicznych, umocowana na normie komunikacyjności, czyli semantycznej czytelności i dostępności. Wszelkie innowacje, kwestionujące ów stan rzeczy i dekonstruujące obowiązujące kody⁴¹ oraz płaszczyzny porozumienia, uchodziły w tej sytuacji za niepożądane. Jeśli przekazy ikoniczne miały realizować określone funkcje, w założony sposób, niejednokrotnie perswazyjnie oddziaływać na odbiorców (różnych grup i środowisk), musiały być czytelne i przyswajalne. Poruszano się zatem w obrębie ustabilizowanych kodów, stanowiących rękojmię funkcjonalnej efektywności. Chodziło przede wszystkim o to, by nie podważać komunikacyjnych więzi i nie rezygnować nie tylko z koniecznej bazy, „na której opiera się elementarne porozumienie między autorem a odbiorcą”⁴², ale też z form i treści społecznie uznanych i oswojonych. Dotyczyło to zwłaszcza twórczości i ikonografii, z którymi wiązano postawy praktyczne i programowo-dydaktyczne (ale również, co podkreśla Kosowska, późniejszych, najbardziej nawet

40 J. HUIZINGA: *Jesień średniowiecza*. Przeł. T. BRZOSTOWSKI. Warszawa 1998, s. 294.

41 A „zdefiniujmy kod jako system ustalający: zasób symboli rozróżnialnych dzięki wzajemnym opozycjom, reguły ich kombinacji oraz ewentualnie wzajemną odpowiedniość między każdym symbolem a określonym znaczeniem (z tym, że nie każdy kod musi koniecznie posiadać łącznie wszystkie trzy powyższe cechy”. U. ECO: *Nieobecna struktura*. Przeł. A. WEINSBERG, P. BRAVO. Warszawa 1996, s. 47.

42 E. KOSOWSKA: *Antropologia kultury – antropologia literatury. Wprowadzenie do tematu*. W: *Antropologia kultury – antropologia literatury*. Red. E. KOSOWSKA, E. JAWORSKI. Katowice 2005, s. 31.

nowatorskich czy obrazoburczych realizacji modernizmu i ponowoczesności⁴³). Myślę tutaj w głównej mierze o pragmatycznych aspektach na przykład sztuki starożytnej, o twórczości dydaktyczno-perswazyjnej wieków średnich, o religijnych komunikatach ikonicznych interpretowanych w płaszczyźnie *ad instructionem rudium* (obrazy jako użyteczne)⁴⁴, adresowanych do szerokich kręgów odbiorców, niepiśmiennych i niewykształconych, ale także o doniosłości przekazów wizualnych w systemie komunikacji społecznej renesansu czy baroku. Zwłaszcza w wypadku kultury renesansu włoskiego należy mówić o niezwykle uprzywilejowaniu sztuki i przekazów wizualnych, które niepodzielnie zdominowały ówczesne standardy komunikacji⁴⁵. W interesującym nas obszarze sztuki tradycyjnie zorientowanej i zarazem społecznie zaangażowanej, organizacja dzieła ukierunkowana więc była przede wszystkim na płaszczyznę porozumienia, a to wykluczało daleko idące ikonograficzne przekształcenia i eksperymenty. Za uzasadnione można również przyjąć, iż owa stabilność obrazowania wynikała być może także ze świadomości pewnej słabości kodów obrazowych, które na przykład w relacji do języka uchodziły zwyczajowo za słabsze, „najmniej określone [...]”,

43 Musi bowiem istnieć „elementarna płaszczyzna porozumienia”, pozwalająca odbiorcy przynajmniej na rodzajową identyfikację przedsięwzięcia (nawet najbardziej innowacyjnego). Innymi słowy, odbiorca w propozycji artysty powinien odnaleźć coś, co niezależnie od skali innowacyjności i oryginalności, uzbroi go w pewność, że ma do czynienia z obiektem/działaniem przynależącym do klasy przedmiotów artystycznych. Zob. ibidem.

44 Szerzej o tym piszę w: R. SOLIK: *Ars est recta ratio factibilium. Rzecz o własnościach perswazyjnych wybranej średniowiecznej ikonografii religijnej*. W: „Język a Kultura”. T. 24: *Perswazja przez styl i stylizację*. Red. A. DĄBROWSKA. Wrocław 2014.

45 Zakładano wówczas, że „obraz [...] uchodzi za efektywniejszy poznawczo niż pojęcie, które jako opisujące świat pełni jedynie funkcje pomocnicze, instrumentalne”. W efekcie „[...] pisanie o jakiejś prawdzie, idei, zasadzie moralnej oznaczało przede wszystkim przedstawienie jej w postaci obrazu, w postaci konkretnego, zmysłowo uchwytnego kształtu, rzeczy, osoby. Tak więc logos, jeśli był konieczny, następował po imago, które było genetycznie pierwsze i najważniejsze poznawczo”. A. KUCZYŃSKA: *Sztuka jako filozofia...*, s. 59, 62.

i w których warianty fakultatywne przeważały nad elementami relevantnymi”⁴⁶.

Nie zapominajmy także, że jeśli mowa o sztuce stabilnego obrazowania, nadrzędności porozumienia oraz czytelności przekazów, to istotny wpływ miały na to również oczekiwania i preferencje odbiorców. Nie chodzi tutaj jednak tylko o konieczne w przypadku ikonografii zorientowanej perswazyjnie dostosowanie treści i form przekazów wizualnych do możliwości percepcyjnych potencjalnych odbiorców (niezależnie czy będą to elity, czy grupy prostaczków), lecz o swoisty udział przedstawicieli nadawców i odbiorców zarazem (niegdyś wyłącznie elit) w samym procesie twórczym. Dziś, tego rodzaju uczestnictwo czy współautorstwo kojarzymy zwykle ze sztuką partycypacyjną, a zwłaszcza interaktywną, która znacząco zredefiniowała tradycyjne role odbiorcy i na nowo określiła jego kompetencje wobec dzieła i „stawania” się sztuki. Odnosząc problem do przeszłości, myślę natomiast o wiążących wytwórcę zobowiązaniach wobec odbiorców (od których wyzwoliła się w zasadzie dopiero sztuka nowoczesna), a ściślej o zależnościach łączących wykonawcę ze zleceniodawcą wyrażających się w popularnej niegdyś praktyce rozdziału (rozszczepienia) autorstwa na sferę inwencji i realizacji. Praktyka ta wiązała się jednak nie tylko z kolektywną współpracą różnych specjalności rzemieślników czy artystów, ale także – i ten aspekt okaże się dla nas istotniejszy w kontekście „małej dynamiki zmian” – właśnie z systemem zależności łączących zleceniodawcę/mecenasa z wykonawcą. Rozróżniam te dwa pojęcia, bo nie każdy zleceniodawca – czy to indywidualny, czy instytucjonalny – zasługiwał na miano mecenasa sztuki. Z kolektywnością jako taką mieliśmy do czynienia w wypadku sztuki tradycyjnej, rękodzielnej, w wielu sytuacjach, i to w zakresie zarówno przedsięwzięć monumentalnych (współpraca cechów i rzemieślników w ramach na przykład strzechy budowlanej), jak i realizacji jednostkowych. Warto choćby wspomnieć o zwyczajowej współpracy kartownika

46 U. Eco: *Nieobecna...*, s. 136.

z Formschneiderem⁴⁷ w drzeworycie wzdłużnym, czy aktywności oficyn drukarskich. Grafika jest tutaj zresztą przykładem symptomatycznym, bo jej technologiczna specyfika w naturalny sposób sprzyjała kolektywności działań. Normą więc było w specjalistycznych warsztatach i oficynach wydawniczych, zwłaszcza w nurcie grafiki reprodukcyjnej, współdziałanie kilku przynajmniej „wykonawców”, odpowiedzialnych za proces inwencji, realizacji i druku. Tendencje te znalazły także potwierdzenie w stosowanych regułach sygnowania, odnoszących się do poszczególnych etapów, odpowiednio *Inv.(enit)*, *Pinx.(it)*, *et Scul.(psit)*⁴⁸. Musimy jednak pamiętać, że zasada ta nie ograniczała się ani do grafiki, ani opisanego wariantu. Rozdział autorstwa był czymś naturalnie praktykowanym również w obszarze tak zwanych sztuk kanonicznych⁴⁹, a szczególnie w obrębie malarstwa religijnego. W tym zaś zakresie należy mówić nie tyle o kolektywnym współdziałaniu wytwórców różnych spe-

47 Zgodnie z tradycją kartownik, pełniący funkcję rysownika, komponował fabułę przedstawienia i nanosił ją na klocek drzeworytniczy, a wykwalifikowany wycinacz klocków, tak zwany Formschneider, wycinał całość w drewnie, opracowując matrycę drukującą. Wielu twórców uprawiających grafikę, zwłaszcza drzeworyt, choćby Albrecht Dürer, korzystało z usług zawodowych „Formschneiderów”.

48 Por. M. BÓBR: *Mistrzowie grafiki europejskiej...* Przypomnijmy choćby słynną oficynę Pod Czterema Wiatrami Hieronimusa Cocka. Oficyny zajmowały się edytorstwem, publikowały prace zarówno z obszaru grafiki tekowej, jak i reprodukcyjnej; współpraca rysowników, malarzy i zawodowych rytowników, drukarzy była standardem. Co więcej niejednokrotnie z oficynami współpracowali również malarze incydentalnie zajmujący się grafiką, jak Tycjan czy Pieter Bruegel Starszy.

49 Nawiązuję tutaj do rozróżnienia Mieczysława Porębskiego. Według Porębskiego domeną sztuki kanonicznej (oficjalnej, elitarnej) „były zawsze i pozostały wewnętrzne, zamknięte centra publicznego kultu – centra religii, centra władzy lub centra kultury – muzea, biblioteki, akademie, uniwersyteckie aule i audytoria [...]”. W opozycji do niej, sztuka foralna, z grafiką na czele, funkcjonowała w przestrzeniach „otwartych, publicznych placów, estrad, hal wystawowych i targowych, ulicy, [...] przenikających się wszędzie środków masowego przekazu – ulotnej graficznej ryciny, szpalty gazetowej, fotograficznego magazynu [...]”. M. PORĘBSKI: *Era grafiki*. W: *Grafika wczoraj i dziś*. Red. T. HRANKOWSKA. Warszawa 1974, s. 15.

cialności, swoistej symetrii działań, ile o wariacie asymetrycznym; rozdziale opartym na kryterium kompetencji i sferę zależności łączących zleceniodawcę z wykonawcą. Wszak w przypadku sztuki religijnej, edukacyjnej oraz ideowo-zaangażowanej, wykorzystywanej jako nośnik lansowania postaw i wzorów, istotę przekazu (nie tylko w zakresie treści, lecz także pod względem formalnym) częstokroć określał zleceniodawca, indywidualny bądź instytucjonalny (wykształcony ideolog, teolog, monarcha, kościół, dwór, państwo). To rodzaj zależności zwykle asymetrycznej (zwłaszcza w obszarze instytucji serwitoratu). Gdyby na to spojrzeć przez pryzmat nie tylko więzi społecznych czy środowiskowych, a więc czystej władzy, ale na przykład koncepcji wiedzy/władzy Michela Foucaulta, można by stwierdzić, że i tutaj odnajdziemy sprzężenie mechanizmów wiedzy i przymusu. Swoistą „hegemonię znaczeń”, z perspektywy i racji których o strukturze dzieła rozstrzygał nie wykonawca, a wykształcony, odpowiedzialny za sferę inwencji zleceniodawca. Jakkolwiek zabrzmi to dla niektórych smutno, przez długi czas tak zwani artyści nie tylko nie sprawowali, jak się chwilami mogło wydawać, „rządu dusz”, ale nawet nie rozstrzygali o aspektach przypisywanych im dzieł i realizacji. Mechanizm ten dostrzeżemy przede wszystkim we współpracy odpowiedzialnego za inwencję *architectusa* (duchowego inspiratora) z rzemieślnikiem ograniczającym się do samej realizacji obiektu, także w dziejach sztuki po soborze trydenckim „poświadczających istnienie takiej współpracy teologa z artystą”⁵⁰, w propagandowej twórczości na usługach władzy, w politycznie uwikłanych nurtach sztuki przełomu osiemnastego i dziewiętnastego wieku, a nawet w opresyjnych preferencjach mecenasów sztuki, że wspomnę choćby realia „współpracy” Stanisława Augusta Poniatowskiego z Bacciarellim (które świetnie pointuje sentencja umieszczana na obrazach tego ostatniego: *Stanislaus Augustus rex invenit, Marcello Bacciarelli pinxit*). W kontekście skłonności stabilizujących

50 J. PASIERB: *Sztuka czasów potrydenckich*. W: *Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej*. Red. B. OTWINOWSKA, J. PELC. Wrocław 1984, s. 54.

wart przypomnienia wydaje się także przypadek Caravaggia z obrazami *Mateusz piszący ewangelie*⁵¹. To znakomity przykład ingerencji mocodawców, którzy, nie akceptując przedstawienia wykraczającego poza usankcjonowane tradycją konwencje godnej wizualizacji świętego i ewangelisty, przymusili artystę do namalowania wersji kolejnej. Nierzadko więc redakcja tematu i forma artystycznej stylizacji nie stanowiły pochodnych autorskich upodobań i decyzji. Artysta – wykonawca długi czas zobowiązany był do przestrzegania uznanych schematów ikonograficznych, swoistego dekorum form i gatunków, wreszcie do realizacji programu oraz spełnienia oczekiwań zleceniodawców. Wyzwolenie od tych zależności w pewnym sensie przyniosła dopiero nobilitacja artysty w romantyzmie, dzieła zaś dokończyły dziewiętnastowieczne „-izmy” i nieskrępowana otwartość kreatywnych poszukiwań, za którą przyszło jednak artyście zapłacić pozycją outsidera i świadomością unicestwienia dawnej więzi porozumienia z publicznością⁵².

51 Krótka ekfrazja Ernsta Gombricha tak opisuje owe przedstawienie: Caravaggio, powiada Gombrich, „[...] namalował świętego Mateusza z łysą głową i gołymi zakurczonymi stopami, niezręcznie przytrzymującego ogromną księgę, marszczącego brew z wysiłku przy pisaniu, do którego był nienawykły”. Artyście zarzucono „brak szacunku dla świętego”. Dezaprobatę i zgorszenie wzbudziły: podejrzana aparycja i wręcz prostackość postaci, twardy modelunek oraz ostry, piwniczny światłocień. W istocie przedstawiony w tej wersji ewangelista to niewątpliwie „gminny typ”, nie nobliwy mędrzec. Fizyczność Mateusza łamie tym samym wszystkie zasady uznawanej wizualizacji, w rezultacie wydaje się rodzajem ikonograficznej niepoprawności/nieprawości, obrazem niegodnym (niegodziwym) i sięjącym zgorszenie. Podaje też w wątpliwość zazwyczaj niekwestionowaną niegdyś kategorię przesłania, jakoby piękna powierzchowność miała być rękomią niezwyklej osobowości i bogactwa ducha. Przeczy również jednoznaczności prostych relacji poszukujących zależności pomiędzy wyglądem a dyspozycją umysłu. E.H. GOMBRICH: *O sztuce...*, s. 31.

52 „Już w XIX wieku każdy artysta żył ze świadomością, iż sama przez się zroszła więź porozumienia między nim a ludźmi, pośród których żył i dla których tworzył, przestała istnieć. Artysta XIX stulecia nie pozostawał w jakiejś wspólności, ale ją sobie stwarzał, z całym stosownym do tej sytuacji pluralizmem i z ca-

Wyrazistą stabilność rozwiązań ikonograficznych daje się również zauważyć w tych obszarach, w których „sztuka była bezpośrednio związana z organizacją społeczną”, a „motywy i tematy służyły wyrażaniu różnicy zajmowanej pozycji, przywilejów przynależnych z racji pochodzenia i stopni prestiżu”, i gdzie „sztuka dekoracyjna służyła uzewnętrznianiu i utwierdzaniu stopni hierarchii”⁵³. Zależność tę obserwujemy nie tylko w obrębie szeroko pojętej sztuki starożytnej czy średniowiecznej, lecz także w ikonografii nowożytnej, a nawet w kontekście diachronicznej ciągłości (obecności) niektórych gatunków, na przykład w portrecie/konterfekcie. Który w najogólniejszym sensie był przecież formą przedstawienia wystawionego na widok publiczny (z łacińskiego *protrahere*, ale też *contrafacere* – naśladować), formą ustrukturyowaną konwencją zastrzeżoną dla konkretnego typu wizerunku oraz specyfiką etykietalnych zachowań, prezentacji, projekcji, sposobu bycia, noszenia się, uzupełnioną atrybutami/symbolami władzy, godności, przypisania.

Nie możemy wreszcie zapominać o utrzymujących się w długiej koniunkturze historycznej restauratywnych prawidłowościach samej praktyki twórczej, o „ikonograficznej ekonomii”, „grawitacji” czy dyfuzjach oraz przenikaniach związanych z normą rzemieślniczych i artystycznych peregrynacji. Po co szukać rozwiązań innych (nowatorskich), gdy obowiązują wzory uświęcone tradycją i zwyczajem; potwierdzone autorytetem dawności i wielopokoleniowego doświadczenia. Rozwiązania gotowe, ustabilizowane rangą ikonograficznych exemplów, których nie trzeba wprowadzić skrupulatnie imitować, ale nie sposób z nich także zrezygnować, bo, podobnie jak zwyczaje, „czerpią swój obowiązujący charakter z dziedzictwa i przekazu. Zostały przejęte dobrowolnie, choć wcale nie utworzo-

łym nadmiernie wybujałym oczekiwaniem, nieuchronnie pojawiającym się wtedy, gdy wyznawany pluralizm musiał się łączyć z uroszczeniem, jakoby jedynie własna forma twórczości i posłannictwo twórcze były prawdziwe”. H.-G. GADAMER: *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*. Przeł. K. KRZEMIENIOWA. Warszawa 1993, s. 8.

53 C. LÉVI-STRAUSS: *Antropologia strukturalna...*, s. 230.

ne przez swobodny wzgląd lub uzasadnione w swym obowiazywaniu. Racją ich obowiazywania nazywamy tradycję⁵⁴. Za destrukcyjne i niepotrzebne uchodziły więc częstokroć próby wykraczania poza utarte schematy kompozycyjne, a i samo pojęcie schematu nie budziło w domenie twórczości (sztuki i rzemiosła) negatywnych, jak dziś, skojarzeń. I tak na przykład średniowieczny wytwórca porzucił indywidualizm rozstrzygnięć na korzyść tradycji i ikonograficznych wzorów. Nowość gorszy. „Innowacja to grzech”, więc „Kościół skwapliwie tępi *novitates* [...]”, zaś „prawda to tajemnica przekazywana z pokolenia w pokolenie, pozostawiana przez mędrca (mistrza) temu, kogo uznał godnym depozytu”⁵⁵. Cechowy wytwórca więc incydentalnie sygnuje swoje przedsięwzięcia. Wierny cechowanym zasadom, normom i warsztatowym standardom nie sili się na indywidualizm rozwiązań. Pomny znaczenia tradycji i usankcjonowanej przeszłości ikonografii, świadomy zobowiązań wspólnoty, najpierw religijnej, potem zawodowej, sięga po przyjęte wzory; cytuje, powtarza, łączy, syntetyzuje. Ale podobnie niejednokrotnie czynią również uznani artyści. A to praktyka – w gruncie rzeczy – uzależniająca kreację wytworu od istnienia i relacji z innymi dziełami, w sferze natomiast literatury – z innymi tekstami. W tym zaś kontekście nie można nie zauważyć, iż w gruncie rzeczy mowa tu o powiązaniach obecnego z minionym, o mechanizmach zapożyczeń, inspiracji, odniesień, które w żadnym stopniu nie były udziałem wyłącznie przeszłości. Co więcej można w tym dostrzec rodzaj prawidłowości niemal ponadhistorycznej i ciągle obecnej, choć historycznie aktualizowanej i zyskującej różne konkretyzacje. Różnie również nazywanej i redefiniowanej. W pewnym więc sensie, artykułując nieodzowną dla praktyki twórczej „dialogowość ścierania” i relacyjnych odniesień (odwołań/powtórzeń), mechanizm ten odnajdziemy także w dyskursach współczesnych. Powraca w Bachtinowskiej koncepcji dialogiczności,

54 H.-G. GADAMER: *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Przeł. B. BARAN. Kraków 1993, s. 268, 269.

55 J. LE GOFF: *Kultura średniowiecznej Europy...*, s. 337.

w rozważaniach Foucaulta, w dygresjach Harolda Blooma, w dialogu testów Umberta Eco („książki pisze się zawsze wykorzystując inne książki i o innych książkach”⁵⁶), wreszcie w najbardziej bodaj uznanej koncepcji intertekstualności. Nie unicestwiła go nawet modernistyczna wolta wieszcząca prymat zmiany⁵⁷ i nowości, ówczesne bowiem nadwartościowanie tego, co innowacyjne i bezprecedensowe, nie przekreślało relacyjnych odniesień i inspiracji. Niespecjalnie się jednak nimi zajmowano, bo też pozostawały one w jawnej sprzeczności do pragnienia innowacji, z wyjątkiem może tych odniesień (relacji), które rzeczoną nowość usprawiedliwiały. Owe „modernistyczne nowatorstwo – jak podpowiada Ryszard Nycz – jawi się więc niejednokrotnie jako efekt amnezji pamięci kulturowej bądź skutek retoryki perswazji artystycznej narzucającej wrażenie tworzenia czegoś absolutnie »nowego«, w rezultacie stłumienia czy zatarcia śladów [...] »już wynalezionego«. Świadoma intertekstualna twórczość późnych modernistów zaś, [na powrót – R.S.] eksponująca swe powiązania

56 U. ECO: *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*. W: IDEM: *Imię róży*. Przeł. A. SZYMANOWSKI. Warszawa 1991, s. 610. W zasadzie Eco wskazuje tu na to, co zajmuje nas w sztuce – proces twórczy niewątpliwie odnosi się również do innych dzieł. Zwykle w tym kontekście mówimy o inspiracjach, zapożyczeniach, cytatach, powtórzeniach, reinterpretacjach, lecz owe intertekstualne eksperymenty mogą również zyskiwać wymiar bardzo dosłowny. Wszak zdarzało się na przykład Rembrandtowi nie tylko powtarzać aranżacje, układy i kompozycje wybranych tematów (*Chrystus w Emaus, Kobieta piekąca ciastka, Zdjęcie z krzyża*), ale wręcz wcielać fragmenty prac innych artystów we własne grafiki (*Ucieczka do Egiptu*). „[...] grafika Seghersa zafascynowała Rembrandta do tego stopnia, iż niemal obrazoburczo potraktował jedną z płyt swego wielkiego poprzednika i po usunięciu postaci Tobiasza i Anioła do ciemnego krajobrazu wprowadził grupę uciekającej do Egiptu Świętej Rodziny”. M. BÓBR: *Mistrzowie grafiki europejskiej...*, s. 163.

57 W modernistycznym nadwartościowaniu zmiany, zmiana na gruncie sztuki nie oznaczała jednak automatycznie artystycznego progresu. Nie istniał jakiś konieczny czy trwały związek między zmianą a dobrą sztuką: „Nie ma połączenia między dobrą sztuką a zmianą, niezależnie od tego, jak bardzo utrwalił się w nas odruch myślenia, że jest inaczej”. R.E. KRAUSS: *Siatka*. W: EADEM: *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*. Przeł. M. SZUBA. Gdańsk 2011, s. 30.

z uniwersum tradycji i kultury, staje się w tej perspektywie manifestacyjnym wyrazem »powrotu stłumionego«; przywróceniem sztuce (w tym także wychylonej w przyszłość »nowej sztuce«) jej historyczności – zakorzenienia w przeszłości”⁵⁸.

Reasumując, owo „zakorzenienie w przeszłości”, zwłaszcza w kulturach powolnego trwania, było jednym z najważniejszych rysów twórczości przed nowoczesnością. Dziś przypisujemy sztuce szczególną „zdolność do transformowania” własnego terytorium i granic, które zdają się nieustannym przesuwaniem w kierunku tego, co potencjalne. Ale to efekt przyspieszenia ostatnich dwóch stuleci, zainicjowany przez romantyzm, a utrwalony w modernistycznych „-izmach”. W długim trwaniu przeważało natomiast zorientowanie na dawność. Dla twórczości o stosunkowo „niskim poziomie entropii”⁵⁹ (uporządkowanej i koncepcyjnie niemal nieźróźnicowanej⁶⁰) normą wydawała się niespieszna ewolucja, wsparta na „beziemienym autorytecie” tradycji, bez której nie wyobrażano sobie ani stabilizacji życia, ani stabilności świata.

58 R. Nycz: *Poetyka intertekstualna...*, s. 165.

59 Nawiązuję do kategorii entropii wszechświata z artykułu B. KASTORY: *Dlaczego czas nie biegnie wstecz*. „Newsweek” 2011, nr 36.

60 Myślę tutaj przede wszystkim o koncepcyjnych wariantach sztuki i klasycznym (tradycyjnym) paradygmacie artystycznym, w obrębie którego zmieniające się konwencje, stylizacje i formy ustrukturalizowania formalno-ekspresyjnego nie reorganizowały jednak estetycznych niezmienników.

V.

(NIE)ORYGINALNOŚĆ ARCYDZIEŁA

Fakt musi być wyrażony w stylu kolektywu myślowego¹.

¹ L. FLECK: *Powstanie i rozwój faktu naukowego. Wprowadzenie do nauki o stylu myślowym i kolektywie myślowym*. Przeł. M. TUSZKIEWICZ. Lublin 1986, s. 133.

Język nie jest neutralnym opisem świata². Nie tylko z powodu, że takowy nie jest możliwy, bo słowa, będące „dźwiękowymi ekwiwalentami przeżyć”³, to też emocje (w określony sposób do rzeczywistości usposabiające), bo doświadczenia świata nie można uniezależnić od językowych konkretyzacji, ale również dlatego, że język organizuje wszelkie, potencjalne sposoby przejawiania się wszystkiego, co może być w nim wyrażone. Włącznie z niniejszym tekstem i omawianym zagadnieniem. Konwencje językowe nie pozostają tedy obojętne wobec rzeczywistości, którą kształtują i współtworzą, podobnie zresztą jak sposoby naszego postrzegania świata. Wszelako – jak pisał swego czasu Hans-Georg Gadamer – „językowość” stanowi tworzywo interpretacji będącej „realizacją samego rozumienia, które nie tylko dla innych [...], ale i dla samego interpretatora realizuje się dopiero w wy-

2 Współtworzy wszak narzędzia, które „nie są nam przekazywane jak gdyby przez Opatrzność, narzędzia teoretyczne i aksjologicznie neutralne. Są to nasze wynalazki, którym nie powinno się przypisywać statusu absolutnego, w ten sposób bowiem uzyskuje się wprawdzie metodologiczny spokój, lecz zarazem blokuje się sobie możliwość twórczej zmiany”. A. SZAHAJ: *Gonić harcówników?* W: IDEM: *O interpretacji*. Kraków 2014 (e-book).

3 „Słowa nie są więc pierwotnie nazwami rzeczy. Poznanie – przynajmniej pierwotne – nie jest rekonstrukcją, ani prototypem zjawisk, lub dostosowaniem myśli do jakichś zewnętrznych faktów, które, jak uczył Mach, objawiają się przeciętnemu człowiekowi. Słowa i idee są pierwotnie dźwiękowymi ekwiwalentami przeżyć, które wraz z nimi powstają. Tłumaczy to magiczne znaczenie słów i dogmatyczne, religijne znaczenie zdań”. Ibidem, s. 55.

rażnej językowej wykładni²⁴. Język opisuje, określa, konkretyzuje, ale też organizuje, współtworzy, porządkuje, hierarchizuje i wartościuje. Bóg stworzył świat, ale to człowiek nazwał i określił wszystko, co w nim się mieści. Słowa mają wagę i moc, tworzą i wyznaczają system, w który „władza wpisuje się od początku dziejów ludzkości”²⁵. Jak powiadali strukturaliści, nie tyle myślimy i mówimy w języku, jak mogłoby się na pozór wydawać, ile język myśli i mówi nami. Porzućmy jednak uogólniające dygresje na temat języka, przyjdzie nam jeszcze do nich powrócić w dalszej części tekstu, w kontekście dyskursu artystycznego i namysłu nad arcydziełem. Spróbujmy teraz skonkretyzować problem i powiązać go z interesującym nas zagadnieniem. A konkretyzując, zacznijmy od prefiksu, wokół którego będziemy się najpierw poruszać, a który tytuł szkicu podpowiada. Z wielu funkcji, jakie językoznawstwo i słowotwórstwo z prefiksem wiążą, pragnę odwołać się do jednej – chodzi mianowicie o wzmacnianie znaczenia wyrazu pochodnego względem słowa podstawowego (podstawy słowotwórczej); o ustanawianą prefiksem nadrzędność i hierarchiczność. Przedrostek *arcy-*, występujący w formach niektórych rzeczowników złożonych, potęguje rangę i status tego, co dookreśla i słowotwórczo współtworzy, rozstrzyga o nadrzędności i pierwszeństwie. Weźmy za przykład rzeczownik „arcydzieło”, bo na nim przychodzi nam się tutaj skoncentrować. *Arcy-* okazuje się prefiksem zarazem wzmacniającym i wyróżniającym. Chociaż w tym przypadku sama podstawa słowotwórcza (*dzieło*), obarczona interpretacją i historycznymi konotacjami, również wartościuje, wyodrębnia i hierarchizuje. Ale arcydzieło to coś ponad dziełem, więcej niż dzieło. To drugie, w swej ogólności i różnorodności wcielen, nie poddaje się łatwo werbalizacji, z pewnością jednak (jakkolwiek byśmy tego nie pojmowali) nie

4 H.-G. GADAMER: *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Przeł. B. BARAN. Kraków 1993, s. 365.

5 Wypowiedź z wykładu Rolanda Barthes’a w Collège de France przywołuję za: U. ECO: *Semiologia życia codziennego*. Przeł. J. UGNIĘWSKA, P. SALWA. Warszawa 1998, s. 306.

musi spełniać kryteriów, które wiążemy ze statusem arcydzieła. Prefiks *arcy-* rozbudowuje znaczenie, ale zarazem też reorganizuje to, co wzmacnia, przeobrażając w inne. Z oczywistych więc względów arcydzieło będzie pojęciem węższym, zastrzeżonym jedynie i wyłącznie dla jednostkowych, wyjątkowych realizacji artystycznych. Przedsięwzięć, które (w potocznym rozumieniu i profesjonalnym dyskursie oraz w sporym uogólnieniu) „zdobyły sławę dzieł wielkich, nieśmiertelnych”, i które „zajmują szczytowe miejsce w naszych estetycznych hierarchiach”⁶. Oczywiście nie oznacza to, że łatwo w tym zakresie o konsensus, co do zestawu realizacji zaliczanych w poczet arcydzieł na przykład sztuki europejskiej szesnastego–dziewiętnastego wieku. Wiemy, że dzieła uznawane dziś za największe, wręcz kanoniczne (notabene dotyczy to również kwestii oryginalności), wcześniej niejednokrotnie uchodziły za miałkie i nieinteresujące⁷. Jeśli mowa jednak o wartościowaniu i kulturowych konkretyzacjach, nie obowiązuje norma niezmienności, wsparta na własnościach niezależnych od odbiorcy i kontekstu. Przeciwnie, nawet percepcyjnie uchwytnie własności dzieła sztuki nie stanowiły kryteriów nadrzędnych, czasami po

6 S. OSSOWSKI: *Wybór pism estetycznych*. Wprowadzenie, wybór i oprac. B. DZIEDOK. Kraków 2004, s. 110–111.

7 Znaczącym tego przykładem może być twórczość Sandra Botticello (a właściwie Sandra di Mariano di Vanni Filipepi), a szczególnie estetyczne i artystyczne kwalifikacje jego dwóch najśłynniejszych dzieł – chodzi o *Primaverę* (Wiosna) i *La Nascita di Venere* (Narodziny Wenus). Obie realizacje bezdyskusyjnie zaliczane są dziś do arcydzieł sztuki włoskiego renesansu. Opinię tę jednym głosem powtarzają najróżniejsze publikacje i podręczniki historii sztuki. Taką ocenę wyrażono także w emitowanym w naszych kinach, głośnym filmie *Florencja i Galeria Uffizi*, w reżyserii Luki Viotto z 2015 roku. Ale nie zawsze tak było, o czym już wspominałem w innym miejscu. Przykładowo sprowadzoną w 1815 roku *Primaverę* umieszczono, jako obiekt mało interesujący, najpierw w korytarzu galerii, później zaś z niej zrezygnowano, przekazując obraz Florenckiej Akademii. W zbiorach Uffiziów znalazła się ponownie dopiero w 1919 roku, wraz ze wzrastającym zainteresowaniem twórczością Botticello. Uchodziła więc *Primavera* za dzieło niegdyś mało interesujące, nieciekawe, potem ważne, z czasem wybitne, wreszcie obecnie – za niekwestionowane arcydzieło.

prostu różnie je postrzegano i interpretowano, czasami zaś pomocne okazywały się chwilowe dyskursywne mody, rynkowe koniunktury, instytucjonalne strategie, wreszcie „panujące światopoglądy albo, jak się dziś mówi, Wpływowe Metafizyki”⁸. W każdym razie konfiguracje splotów i zależności, przyczyn i uwarunkowań wyznaczających status dzieła sztuki i arcydzieła okazują się zdecydowanie bardziej złożone i pogmatwane, niż opisujące je i sprowadzające zazwyczaj do kilku uogólnień słownikowe frazy. Te jednak, upraszczając i syntetyzując, koncentrują się na warunkach koniecznych, a wynikająca stąd klarowność kreśli ramy stanowiące swoisty punkt wyjścia większości dociekań, niezbędne minimum w obrębie dyskursu/dyskursów, w ramach których pojęcia krystalizowały swoje kulturowe sensy i znaczenia. W efekcie myśląc o pojęciu (arcydzieło), o tym, co się pod nim kryje, o przypisywanych mu znaczeniach i konotacjach, nie sposób nie odnieść się do słownikowych definicji, po to przynajmniej, by w ustaleniach tych odnaleźć ślad namysłu i wcześniejszej pracy interpretacji, które definicje te wyznaczają. Zanim to jednak uczynimy, zważywszy że w interesującym nas przykładzie prefiks (*arcy-*) modelowo wręcz potęguje to, co składa się na rozumienie rdzenia (*dzieła*) – w wymiarach zarówno słowotwórczym, jakościowym, jak i typologicznym – spróbujmy wyznaczyć bazowy zestaw własności, zgodnie z tradycją dyskursywną dziełom sztuki przypisywany. Przyjrzyjmy się zatem własnościom dzieła, by następnie odnieść się do słownikowych ujęć arcydzieła. Trzeba przy tym zaznaczyć, że dyskurs i słowniki w zasadzie niespecjalnie oglądają się na współczesną wielość koncepcyjnych wariantów sztuki. Historyczność wywodu oraz wskazywane kryteria zdecydowanie odsyłają (podobnie zresztą jak ma to miejsce w obszarze rozumienia oryginalności) do tradycyjnego/klasycznego paradygmatu artystycznego. Przestrzeń sztuki rękodzielnej i ustrukturuwanej zdaje się tedy naturalnym kontekstem, z którym zwyczajowo łączy i w którym zarazem umiejscawia się zjawisko arcy-

8 U. ECO: *Jak pisać wstęp do katalogu*. W: IDEM: *Semiologia życia codziennego...*, s. 270–271.

działa. Odnotowując tę prawidłowość, podkreślam jedynie podstawowe ramy, w jakich przychodzi nam się poruszać w obrębie dyskursu o arcydziele i oryginalności. Nie oznacza to, że mianem arcydzieła nie możemy obdarzać współczesnych realizacji czy projektów artystycznych, ale okazuje się to zdecydowanie bardziej skomplikowane, nie tylko ze względu na własności i kryteria w głównej mierze tradycyjnie zorientowane, ale również na zmienność ontologii i niejednokrotnie hybrydalną naturę współczesnej sztuki.

Co zatem powinniśmy uznać za podstawową strukturę cech (własności) określających dzieło sztuki, które rozwija i wzmacnia prefiks *arcy-*? Spróbujmy na to pytanie odpowiedzieć możliwie precyzyjnie, skupiając się nie tyle na jakiejś konkretnej definicji dzieła czy raczej definicjach, jakże przecież zróżnicowanych nawet w obrębie tradycyjnego paradygmatu artystycznego, ile na tym, co w obszarze tej twórczości okazuje się wspólne i inwariantne względem historycznych reorganizacji (zarówno praktycznych, jak i dyskursywnych reinterpretacji sztuki). Dodam tylko, że wyodrębnienie tych elementów nie pociąga również za sobą żadnej polemiki, chociaż nie kryję, niektóre wydają się dyskusyjne⁹. Po pierwsze, zacznijmy od ontologii, a ściślej ontologii przedmiotu. Dzieła sztuki to zwyczajowo bowiem i w zdecydowanej większości przedmioty/rzeczy/obiekty¹⁰; pochodne procesów kreacyjnych upostaciowione w tworzywie, w materii, a zatem intersubiektywnie dostępne. Po drugie, to

9 Wynika to jednak przede wszystkim z tego, że nie mogą i nie mają one wymiaru uniwersalnego, z powodzeniem też funkcjonują w obrębie wyłącznie niektórych koncepcyjnych wariantów sztuki, ponadto ich kryterialna zasadność jest niczym innym jak efektem pewnej historycznie obowiązującej koncepcji sztuki, wreszcie dyskursu esencjalistycznie i formalistycznie zorientowanej estetyki i historii sztuki.

10 Oczywiście z zastrzeżeniem, że myślimy tutaj przede wszystkim o tradycyjnym paradygmacie artystycznym, ewentualnie sztuce abstrakcyjnej oraz tych nurtach i zjawiskach artystycznych, w których obecność przedmiotu (artefaktu) okazuje się niezbędna. Z kolei kwestia ustrukturywania będzie dotyczyła wyłącznie tych działań, które zakładały nieodzowność twórczej ingerencji autora w materię obiektu (zasadniczo sztuka rękodzielna).

przedmioty ustrukturyowane pod względem formalno-plastycznym, ukształtowane w określony sposób w następstwie koniecznej interwencji twórczej artysty. Po trzecie, jeśli ustrukturyowane to zarazem uposażone w percepcyjnie uchwytne własności, własności tkwiące po stronie obiektu i (rzekomo) niezależne, zarówno od aktywności odbiorcy, jak i okoliczności kontekstu. Po czwarte, tak rozumiane dzieło uchodziło za strukturę skończoną, kompletną, autonomiczną, wreszcie holistyczną. W efekcie jego kulturowa tożsamość wydawała się raz na zawsze określona i związana z samym obiektem, zaś granice dzieła utożsamiano z fizycznością (substancjalnością) *signifiant*¹¹. Oczywiście to uogólnienie może budzić różne wątpliwości w zakresie na przykład rozumienia poszczególnych elementów i aspektów, a już zwłaszcza, gdy założenie o kompletności, autonomiczności oraz niezmienniej kulturowej tożsamości (określoności) wytworu przychodzi nam skonfrontować z przeświadczeniem o relatywnym i kontekstualnym wymiarze oryginalności i arcydzieła, a także z ustaleniami wcześniejszych szkiców. Bo przecież oryginalność nie stanowi wsobnej, niezmienniej, raz na zawsze ustanowionej własności dzieła, ale, analogicznie do artystyczności, cechą relacyjną, względną, negocjowaną w kontekście różnych zmiennych i danych. Podobnie negocjowany zdaje się status arcydzieła (lecz o tym za chwilę). Te same prawidłowości dotyczą również tzw. kulturowej określoności dzieła sztuki, wszak to, co pod tym pojęciem rozumiemy, podlega interpretacyjnym rekonstrukcjom zgodnie ze zmiennością strategii dyskursywno-interpretacyjnych, które same nie są bynajmniej niezależne od historii i kultury¹². Problem więc, jak zwykle, tkwi w detalach i uszczegółowieniu, w argumentacyjnych parametrach. Mimo tych słabości uznajmy jednak w tym zestawieniu strukturę składników

11 Por. W. KALAGA: *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*. Kraków 2001. Szczególnie rozdział piąty: *Mgławice tekstu*.

12 Szerzej o tym piszę w: *Esencjalizm a parametry określoności dzieła sztuki*. W: R. SOLIK: *Sztuka jako interpretacja. Z problemów dyskursu artystycznego*. Katowice 2012.

koniecznych, wprowadzie o wysokim stopniu uogólnienia, ale wyznaczających charakterystyczne dla tradycyjnego paradygmatu sztuki indeksy. Z całej struktury tych elementów należy natomiast wyróżnić znaczenie percepcyjnie uchwytnych własności dzieła sztuki. Przez długi czas własności/cechy dystynktywne stanowiły bodaj zasadnicze i niekwestionowane wyznaczniki klasyfikacji i opisu dzieła sztuki oraz kryteria rozstrzygające o kategoryalnej przynależności do klasy przedmiotów artystycznych (nurtu, gatunku, wreszcie stylu). Warunkowały nie tylko specyficzność i artystyczność przedsięwzięcia, ale także – o czym przypomina Ryszard Nycz – samą percepcję, nierozdzielnie niegdyś wiązaną najpierw z identyfikacją cech i walorów formalnych obiektu¹³, potem z identyfikacją obiektu jako dzieła sztuki (rzadziej arcydzieła), o takich czy innych własnościach. Choć więc nie stanowią one jedynej płaszczyzny kwalifikacji statusu i rangi obiektu, zdają się kryterium szczególnie ważnym i doniosłym.

Po tych ustaleniach, bazowych i wspólnych dla tradycyjnie rozumianej koncepcji dzieła sztuki, uzupełnijmy wywód i przejdźmy do słownikowej definicji arcydzieła. Odwołuję się wprowadzie najpierw do *Słownika terminów literackich*¹⁴, ale przedstawione tam założe-

13 „Najbardziej rozpowszechniony pogląd na naturę dzieła sztuki (plastycznego obrazu czy literackiego tekstu) polega na uznaniu, iż zawiera ono zespół cech istotnych, czyli takich, które są jego obiektywnymi, nie zależnymi od podmiotu i nie uwarunkowanymi przez kontekst własnościami. Właściwy odbiór takiego obiektu polega, jak się zdaje, na dokonaniu trzech operacji: 1. na odsunięciu (czy zawieszeniu) wszelkich poznawczych, wartościujących czy emocjonalnych nastawień, uwarunkowań i »przesądów«, które mogłyby zniekształcić naszą percepcję; następnie 2. na zidentyfikowaniu określonych cech konstytutywnych, których obecność (lub brak) umożliwia nam 3. rozpoznanie jego kategoryalnej przynależności (tzn. tego, czy np. mamy do czynienia z dziełem sztuki czy obiektem użytkowym, arcydziełem czy kiczem, wierszem czy prozą)”. R. Nycz: *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. Nycz. Kraków 2006, s. 10–11.

14 Z nieznanых mi powodów (przywilej arbitralnych decyzji autorów?) pojęcia arcydzieła nie umieszczono ani w *Oksfordzkim leksykonie sztuki* (I. CHILVERS,

nia zdają się najbardziej kompletne i z powodzeniem można je odnieść do różnych tekstów kultury, w tym dzieł plastycznych. Według *Słownika...* „Arcydzieło (*masterpiece*) to dzieło literackie, (a szerzej dzieło sztuki) uznawane przez dłuższy czas i przez różne – pokoleniowo i geograficznie – publiczności za dokonanie wyjątkowo doskonałe w danej kategorii, a więc w ramach gatunku lit., stylu, prądu czy epoki [...]. Doskonałość arcydzieła nie na tym jedynie polega, że spełnia ono mistrzowsko określone historyczne standardy – artyzmu, także na tym, że spełnia je w sposób zauważalnie oryginalny, że przekracza w jakimś stopniu dotychczasowe normy, że je wzbogaca i odciska na nich własne piętno. Tak pojmowana doskonałość nie byłaby jednak odczuwalna przez dłuższy czas, gdyby nie wspierała jej w każdym wypadku nieprzeciętnie duża pojemność znaczeniowa dzieła; arcydzieła to utwory, których semantyka okazuje się stosunkowo łatwo adaptowalna do zmieniających się kontekstów społeczno-kulturalnych odbioru; są one podatne na wciąż nowe odczytania i »odnawiania znaczeń« [...]. Żaden utwór nie rodzi się arcydziełem, jego status osiąga się stopniowo w procesie społecznej recepcji, która ustala jego wykładnię znaczeniową, rodzaj przysługujących mu wartościowań oraz stopień doniosłości w obrębie określonej klasy utworów”¹⁵. Tutaj należałoby jeszcze dopowiedzieć, że ów status arcydzieła konkretyzuje się zasadniczo nie tyle w kontekście określonego *genre*, artystycznego nurtu czy koncepcyjnego wariantu sztuki, ile raczej (a ściślej: najpierw) w obrębie historycznych wspólnot interpretacyjnych, które o wykładni tej rozstrzygają. Podobnie fenomen arcydzieła ujmuje *Słownik pojęć i tekstów kultury*. W zasadzie to powtórzenie, przytoczę jednak całość, bo zagadnienie zdecydowa-

H. OSBORNE. Warszawa 2002), ani w *Słowniku terminologicznym sztuk pięknych* (Red. K. KUBALSKA-SUŁKIEWICZ, M. BIELSKA-ŁACH, A. MANTEUFFEL-SZAROTA. Warszawa 2003).

15 M. GŁOWIŃSKI, T. KOSTKIEWICZOWA, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, J. SŁAWIŃSKI: *Słownik terminów literackich*. Red. J. SŁAWIŃSKI. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1988, s. 41. Podobną definicję, w wersji skrótovej, znajdziemy także w *Słowniku wiedzy o literaturze*. Red. R. CUDAK, M. PYTASZ. Katowice 2005.

nie łączy się z domeną sztuk wizualnych. W tym ujęciu arcydzieło okazuje się tożsame z „dziełem sztuki uważanym za jedyne w swoim rodzaju, zazwyczaj nowatorskie i niepowtarzalne, sytuowane na samym szczycie kulturowych wartości. Arcydzieło tworzy obowiązujące kanony piękna i arcyzmu, jest wyjątkowym tekstem kultury, nie mającym sobie równych w klasie zjawisk artystycznych, do których należy”¹⁶. Mamy tedy założenia i definicję arcydzieła, czas na konfrontację z uobecniającym te własności przykładem. By sensownie ustalenia te wykorzystać, uznajmy w nich nie tylko konieczne kryteria definiujące arcydzieło, ale również inspirujące płaszczyzny tejże konfrontacji, a w dalszej kolejności również analizy. Zważywszy przy tym na interesujący nas problem, prześmyśmy przede wszystkim te aspekty, które najmocniej wiążą się z kryterium oryginalności. A co będzie stanowiło punkt odniesienia? Nie będę i nie mogę być oryginalny. Status arcydzieła zobowiązuje do sięgania po dzieła największe, uznane i niekwestionowane; zatem – nie może być inaczej – sięgniemy do realizacji od dawien dawna funkcjonującej w naszej kulturowej rzeczywistości jako niebudzące wątpliwości arcydzieło sztuki światowej. Powstałe zresztą w kulturze, której „najbardziej charakterystycznym rysem »mentalności artystycznej« był jej pełen pietyzmu stosunek do arcydzieł”¹⁷. Odwołajmy się do oczywistości, realizacji najbardziej znanej i „spowszechnionej” zarazem, do *Mony Lisy/Giocondy* Leonarda da Vinci. To dobry przykład z wielu powodów. Dzieło o podobno bezspornych walorach estetycznych (kwalifikacja wyrażona w interpretacji, co do której zasadniczo wszyscy się zgadzają); obwołane w dyskursie historii sztuki i w obiegowej opinii „dziełem najwspanialszym”, „niemal żywym”¹⁸ (Vasari), najsłynniejszym por-

16 Słownik pojęć i tekstów kultury. Terytoria słowa. Red. E. SZCZĘSNA. Warszawa 2002, s. 327.

17 A. CHASTEL: *Sztuka włoska*. Przeł. E. BĄKOWSKA. T. 1. Warszawa 1978, s. 20.

18 G. VASARI: *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*. Przeł. K. ESTREICHER. Warszawa 1989, s. 311. W kontekście formuł i ocen Vasarięgo oraz powtarzających je późniejszych osądów i opinii na temat *Giocondy* przypomina się wspomniana w pierwszym szkicu idea „pamięci formułicznej” Ewy Kosowskiej.

tretem świata, obrazem ucieleśniającym najwyższe wartości artystyczne, „światowym klejnotem malarstwa”¹⁹, wreszcie „ikoną sztuki wysokiej” i „synekdochą wielkiej sztuki zachodnioeuropejskiej”²⁰. Dzieło powszechnie znane, o ustabilizowanym historycznie i kulturowo prestiżu, ustrukturuwane wedle obowiązującego systemu reguł i normalizacji, a nawet – gdyby uwzględnić malarski geniusz i skłonność Leonarda do eksperymentów – z wyprzedzeniem tychże reguł. Dzieło z niegasnącą częstotliwością powielane i reprodukowane niemal wszędzie i na wszystkim; wzmiankowane, omawiane, interpretowane zarówno w obrębie szkiców, studiów i monografii specjalistycznych, jak i opracowań popularnych i edukacyjnych. Ostatecznie też współokreślane mającym już własną historię dyskursem, literaturą i interpretacyjnymi polemikami. „Wszystkie myśli i całe doświadczenie świata – pisał niegdyś o *Giocondzie* Walter Pater – pozostawiły na niej swój znak i swe piętno w tej mierze, w jakiej dane im jest uszlachetniać formę zewnętrzną i udzielać jej wyrazu”²¹.

Gdy zatem przychodzi nam odnieść się do obrazu przez pryzmat kryteriów, o których wcześniej była mowa, to w tym przypadku bezspornie warunek historycznego (ale także pokoleniowego) uznania i wyjątkowości nie tylko został spełniony, lecz wręcz nie budzi ja-

W tym przypadku znajdujemy doskonały przykład na to, jak ukute przez Vasarięgo formuły, powtarzane i utrwalane w dyskursie historii sztuki, stały się niekwestionowaną własnością obrazu, powielaną być może „wbrew indywidualnemu doświadczeniu”. Do dziś jednak nie zdyskredytowano sądów Vasarięgo na temat *Giocondy*, stabilizując je w późniejszych reinterpretacjach i charakterystykach, i nie zaszkodził temu nawet fakt (o czym wspominam), że autor *Żywotów...* w istocie nigdy nie oglądał opisywanego dzieła. E. KOSOWSKA: *Przyszłość dyskursu a pamięć kulturowa*. W: „Acta Universitatis Wratislaviensis”, No 3487, *Prace kulturoznawcze* 15. Wrocław 2013, s. 58.

19 Ibidem, s. 311 (w przypisie).

20 M. POPIEL: *Artysta awangardowy – między arcyludzkim a nieludzkim. Próba estetyki antropologicznej*. „Teksty Drugie” 2011, nr 6, s. 69.

21 W. PATER: *Die Renaissance*. Leipzig 1906, s. 157. Cyt. za: A. KUCZYŃSKA: *Sztuka jako filozofia w kulturze renesansu włoskiego*. Warszawa 1988, s. 209.

kichkolwiek wątpliwości. Począwszy od dygresji Vasariego w *Żywotach...*, który sławił znakomitość, wielkość i warsztatową kunsztowność obrazu (choć nigdy go nie oglądał), a skończywszy na współczesnych opracowaniach i interpretacjach, nieustannie powtarzany i utrwalany jest pogląd o wspaniałości *Giocondy* jako arcydziele sztuki renesansu. Obrósł więc portret Mony Lisy literaturą, komentarzami i egzegetycznymi sporami w stopniu nieporównywalnym z jakąkolwiek inną realizacją twórczą, ale też skala tego piśmiennictwa jest znakomitą wyrazem zarówno kulturowego znaczenia dzieła, jak i wielopokoleniowego, historycznego nad nim namysłu i dyskursu²². Z pewnością tedy *Gioconda* nie byłaby tym, czym jest w obszarze sztuki i nie zyskałaby niekwestionowanego statusu arcydzieła, gdyby nie imponujący, rozległy, interdyscyplinarny materiał interpretacyjny. Gdyby nie piśmiennictwo powtarzające i potwier-

22 O skali piśmiennictwa i interdyscyplinarnych studiów świadczą najlepiej zasoby biblioteczne i konkretne przedsięwzięcia bibliograficzne (na przykład zbiory Biblioteki Leonarda da Vinci w Vinci, zbiory i działalność Centrum Badań nad Leonardem w Brescii czy The Leonardo da Vinci Society). Wiele materiałów związanych z życiem i twórczością florenckiego artysty znajdziemy również w dwudziestu woluminach mediolańskiej *Raccolta Vinciana*. Wydana w Bolonii w 1931 roku dwutomowa *Bibliografia Vinciana* Ettore VERGI, licząca ponad 2900 pozycji, zbiera prace powstałe pomiędzy 1493 a 1930 rokiem; publikowane natomiast pomiędzy 1964 a 1979 porządkuje *Bibliografia Vinciana* A. LORENZIEGO i P.C. MARANIEGO. Kolejne, za lata 1988–1997, podaje „Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies & Bibliography of Vinciana” (1988–1997). Ogólna, dostępna w zasobach internetowych bibliografia tekstów związanych z Leonardem da Vinci liczy dziś kilka tysięcy pozycji. Z tego sporo, zbiór to doprawdy imponujący, dotyczy słynnego portretu z Luwru. Wskazując na ogrom piśmiennictwa, należy jednak zastrzec, aby zainteresowania badaczy i bogactwa interpretacyjnego piśmiennictwa nie mylić z popularnością (nie zawsze fortunną dla) obrazu powszechnie znanego, a w konsekwencji, by miarą tej popularności nie mierzyć artystycznej wartości obiektu. Chociaż może zbytne usztywnienie stanowiska byłoby tutaj przesadą. Nie można bodaj w tym przypadku wykluczyć, że specjalistyczny dyskurs i interpretacyjne spory uwiarygodniające niezwykłość i tajemniczość najsłynniejszego portretu świata pozostały zarazem bez wpływu na jego atrakcyjność i popularność.

dzające przypisywany jej od początku status dzieła wybitnego, wyjątkowego i tajemniczego; gdyby nie modernistyczne i postmodernistyczne „gry z arcydziełem”, prowokacje i artystyczne reinterpretacje²³. Gdyby nie spory w zasadzie o wszystko w tym obrazie, poczynając od hipotez związanych z identyfikacją postaci, wyjaśnień odnoszących się do zastanawiającego, o „niewysłowionym uroku” uśmiechu, symboliki i funkcji ideowych gatunku, zasady *Non finito*, przez własności stylistyczne, interpretacje *sfumato*, konwencję „wysokiego miejsca”, na pejzażu kończąc. Gdyby nie okrzyknięto jej taką a nie inną, nie poświęcono ogromu studiów, które wypełniłyby niejedną bibliotekę, a których całościowe bibliograficzne ujęcie zdaje się w realizacji zadaniem zarówno skomplikowanym, jak i tymczasowym. Wszelako o żadnym dziele Leonarda, ale też o żadnym dziele jakiegokolwiek innego artysty, nie dyskutowano tak żarliwie, nie spierano się tak bardzo, żadne nie doczekało się tylu frapujących interpretacji, takiego splotu uwagi, myśli i interdyscyplinarnej refleksji. Jeśli zatem ogrom piśmiennictwa ma być również (między innymi) wyrazem doskonałości i wyjątkowości dzieła sztuki, jego kulturowego znaczenia i rangi („szczyt kulturowych wartości”), to niewątpliwie *Gioconda* warunek ten spełnia z nadstatkiem. Wspominając natomiast o doskonałości, powinniśmy przejść do kwestii warsztatowych i formalnych, a ściślej – uwzględniając kolejność argumentów przywołanej definicji – do „historycznych standardów artyzmu”. Mowa tu o sposobie ustrukturalizacji, o własnościach wyrazowych i plastycznych związanych z regułami wykonawstwa, które winny nie tylko możliwie najdoskonalej spełniać ówczesne normy artystyczne i estetyczne, ale wręcz wykraczać poza nie w „sposób zauważalnie oryginalny”. Dzieło jest bowiem pochodną obowiązujących w danej formacji kulturowej i dopuszczonych przez autora estetycznych zasad, regulacji i ikonograficznych preferencji, które, nie dość, że określają najbardziej podstawowy aspekt kontekstualnych zależności wytworu, to jednocześnie stanowią gwarancję artystycznej normy przedsięwzięcia. Tym

23 Szerzej o tych ostatnich między innymi M. POPIEL: *Artysta awangardowy...*

wiodącym dla rozważań niniejszego szkicu aspektem zajmę się jednak w dalszej kolejności, na razie pozostanmy jeszcze w obrębie piśmiennictwa i interpretacji. A jest to istotne nie tylko w kontekście wspomnianego już diachronicznego dyskursu (tego wielopokoleniowego namysłu nad dziełem), ale przede wszystkim także dlatego, że, po pierwsze, dzieła sztuki, o których się nie mówi, nie pisze, które nie ratyfikują swej obecności w przestrzeni dyskursywnej i nie konkretyzują się w interpretacji, chociaż istnieją fizycznie, nie funkcjonują jako fakty kulturowe. Po drugie, o doskonałości i statusie arcydzieła nie decydują tylko walory warsztatowe, formalne, ale także potencjalność ewentualnych historycznych reinterpretacji. Które to stanowią żywotne pre-teskty generowania potencjalnych konotacji dzieła. Wszak, jak głosi definicja, „arcydzieła to utwory, których semantyka okazuje się stosunkowo łatwo adaptowalna do zmieniających się kontekstów społeczno-kulturalnych odbioru”, realizacje nieustannie „[...] podatne na »odnawiania znaczeń«”. Przyznam, nie wiem, czy formuła o „łatwo adaptowalnej semantyce” jest w tym przypadku trafna, niemniej „odnawialność znaczeń” *Giocondy* zdaje się wręcz niewyczerpana. Ta podatność dotyczy zresztą wyłącznie dyskursywnie eksponowanych realizacji, o szczególnej zdolności do uruchamiania komunikacyjnych i interpretacyjnych asocjacji. A do takich *Gioconda* bezsprzecznie należy. O zdolności tej najlepiej zresztą świadczą niektóre jej interpretacyjne konkretyzacje, dostrzegające w tym obrazie najbardziej niezwykły portret świata, arcydzieło sztuki renesansu, w samej zaś portretowanej „esencję kobiecości”, ucieleśnienie artystycznego geniuszu i „miłości idealnej”, „grzechów Borgiów i rozpusty Rzymu”, „ponadczasowego, uniwersalnego erotyzmu”, „skrytej namiętności”, wcielenie *femme fatale*, „tkliwości i zalotności”, „głorzyfikację indywidualności”, „ucieleśnienie cnót”, personifikację „sił duszy”, „symbol androginii”, uosobienie „triumfu czystości”²⁴ czy syntezę neoplatonickiej miłości, powabów *Pulchritudo*, *Voluptas*

24 Por. *Uśmiech Mony Lisy. Tajemniczy erotyzm czy triumf czystości?* W: A. KUCZYŃSKA: *Sztuka jako filozofia...*, s. 205–216.

i *Castitas*²⁵. Po trzecie, owe konkretyzacje związane z podatnością na „odnawianie znaczeń” w niebagatelnym stopniu kształtowały również kulturową tożsamość obiektu. Odsłaniając przy tym diachroniczną „pracę” interpretacji, podważyły zarazem przeświadczenie o samostanowieniu najbardziej nawet genialnego dzieła sztuki i niezmienności treści wewnętrznej, rzekomo odpornej na działania i okoliczności zewnętrzne. Przez to też sława i znaczenie *Giocondy*, jej wartość i miejsce w „naszych estetycznych hierarchiach” to również efekt dyskursu i teoretycznych protokołów. Argumentuję więc za tym, że Leonardo *Gioconda* nie byłaby tym, czym jest, gdyby nie aktywność interpretacji i interpretatorów. Innymi słowy interpretacja kształtuje dzieło jako takie. Zdaje się przy tym, jak podkreśla Stanley Fish, nie tyle „sztuką objaśniania, lecz konstruowania”²⁶. Nie należy tego oczywiście rozumieć w skrajnie konstruktywistyczny sposób, tj. z wykluczeniem znaczenia poddającego się interpretacji przedmiotu. Niemniej interpretacja nie tylko wyznacza miejsce obiektu w naszych estetycznych systemach, wartościując i klasyfikując artefakty, konstytuuje przypisywane im własności i cechy, ale przede wszystkim konkretyzuje dzieło jako obecność sensu. „W pewien sposób – jak to powiedział Jacques Derrida – zamieszkuje przestrzeń obrazu”²⁷. W istocie więc to, z czym mamy do czynienia i wobec czego stajemy choćby już tylko na etapie kwalifikacji rodzajowej, względnie jakościowej – ob-

25 Por. studia dotyczące florenckiego neoplatonizmu i ikonografii renesansu na przykład: A. KUCZYŃSKA: *Filozofia i teoria piękna Marsilia Ficina*. Warszawa 1970; EADEM: *Sztuka jako filozofia...*; J. DELUMEAU: *Cywilizacja odrodzenia*. Przeł. E. BĄKOWSKA. Warszawa 1987; E. PANOFSKY: *Trzy ryciny Dürera i Neoplatonicki ruch we Florencji*. Przeł. K. KAMIŃSKA. W: E. PANOFSKY: *Studia z historii sztuki*. Wybrał, oprac. i posłowiem opatrzył J. BIAŁOSTOCKI. Warszawa 1971; B. SUCHODOLSKI: *Narodziny nowożytnej filozofii człowieka*. Warszawa 1963.

26 S. FISH: *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*. Przeł. A. GRZELIŃSKI. W: S. FISH: *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*. Red. A. SZAHAJ. Przeł. K. ABRISZEWSKI [i in.]. Kraków 2008, s. 86.

27 J. DERRIDA: *Prawda w malarstwie*. Przeł. M. KWIETNIEWSKA. Gdańsk 2003, s. 15.

raz → portret → dzieło → „dzieło najwspanialsze” → dzieło genialne → arcydzieło – kształtowane jest w interpretacji. To twory interpretacji, stanowiące nie tyle własność obiektów i oglądających, ile „wspólnot interpretacyjnych” i kulturowych norm interpretacji. A to pozostaje w bezpośredniej styczności do stwierdzenia, iż „żaden utwór nie rodzi się arcydziełem, jego status osiąga się stopniowo w procesie społecznej recepcji, która ustala jego wykładnię znaczeniową, rodzaj przysługujących mu wartościowań oraz stopień doniosłości w obrębie określonej klasy utworów”²⁸. Uściślając, należałoby powiedzieć, że Leonardowe dzieło (jak każde inne) jest tym, czym jest, lub czym mogło się stać w obrębie interpretacyjnych konkretyzacji. Nie ze względu na to, że takie (w sensie malarskiego ukształtowania) ostatecznie stworzył je Leonardo, antycypując wszelkie potencjalne konkretyzacje tego portretu, ale dlatego, że stało się tym i zyskało taki, a nie inny status oraz rangę arcydzieła w konsekwencji posiadanych możliwości i przede wszystkim ustanawiającej mocy interpretacji. Wypada jeszcze dodać, że w przypadku przedsięwzięcia tak upowszechnionego i znanego funkcjonują już pewne ustalenia, oceny, opinie, sądy, kwalifikacje, determinujące naszą percepcję. To potwierdza względny i relatywny status arcydzieła i oryginalności wytworu, a szerzej rzecz ujmując, nawet relatywny charakter własności dzieła sztuki. Dziś kwestionuje się obecność (istnienie) jakichkolwiek cech, które można by uznać za niezależne od kontekstu i interpretatora. Wprost pisze o tym między innymi Richard Rorty, przekonując, że należy ubolewać nad niczym nieuzasadnionym rozróżnieniem „między cechami nierelacyjnymi i relacyjnymi, „nie istnieje bowiem coś takiego jak wewnętrzna, nierelacyjna własność”²⁹ wytworu. Odnajdziemy w tym także – o czym wspominałem na początku tego

28 M. GŁOWIŃSKI, T. KOSTKIEWICZOWA, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, J. SŁAWIŃSKI: *Słownik terminów literackich...*, s. 41.

29 R. RORTY: *Kariera pragmatysty*. W: U. ECO, R. RORTY, J. CULLER, CH. BROOK-ROSE: *Interpretacja i nadinterpretacja*. Red. S. COLLINI. Przeł. T. BIEROŃ. Kraków 1996, s. 92.

szkicu – konkretyzującą naturę języka, współokreślającego status dzieła/arcydzieła sztuki. Tutaj obrazu, którego legenda nie tyle została namalowana, ile napisana i dyskursywnie ustalona oraz wyrażona w obrębie pewnej wspólnoty rozumienia (kolektywu myślenia). Wszelako sytuacja językowa stanowi *de facto* każdorazowo składową doświadczenia dzieła. Nie można ujmować wytworu inaczej, jak tylko w obrębie językowo strukturalizowanej percepcji, nadto z uwzględnieniem presji określonego „uniwersum dyskursu” oraz obowiązujących słowników estetycznych i krytycznych. Nie możemy również zdystansować się od tego, co poznajemy i rozumiemy, albowiem to, co postrzegane, okazuje się nieodmiennie związane ze sposobem postrzegania. A nie zapominajmy przy tym, że „[...] to, co widzimy, jest uzależnione od posiadanej wiedzy, w związku z tym nie ma jakiegoś jednego »naturalnego« widzenia. Dostęp do rzeczywistości mamy dzięki jej stylowo wytworzonym postaciom. Obrazy te otrzymujemy od członków określonego kolektywu myślowego, nie zaś od samej empirycznej rzeczywistości. Widzieć uczy nas wspólnota, nie świat”³⁰.

Przyjrzyjmy się teraz kwestii wcześniej odłożonej, a wiodącej dla podejmowanej problematyki. Chodzi (podobnie jak w przywołanej wyżej definicji) o wiązaną zwykle ze statusem arcydzieła oryginalność rozwiązań, które to, jako innowacyjne i nowatorskie, powinny radykalnie wykraczać poza historyczne standardy wykonawstwa i arcyzmu. Jak to wygląda w przypadku tego powszechnie znanego, opatrzonego, ale też najbardziej eksponowanego dyskursywnie obiektu sztuki, ucieleśniającego najwyższe wartości artystyczne? Gdyby pytać o te ostatnie, odpowiedź z pewnością nie zaskoczy, dyskurs kilku pokoleń badaczy zdaje się tego najlepszą rękojmnią (choć domniemanie stałości estetycznych kwalifikacji i ocen nawet w przypadku *Giocondy* zdaje się ryzykowne); kwestia oryginalno-

30 M. RYDLEWSKI: *Wzajemne relacje pomiędzy myśleniem, widzeniem a rzeczywistością. W świetle uwag Władysława Strzemińskiego oraz Ludwika Flecka*. W: „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia” 2010, Vol. 35, z. 2, sectio 1. Dostępne w Internecie: http://dlibra.umcs.lublin.pl/Content/23921/czas16080_35_2_2010_3.pdf [data dostępu: 6.05.2017].

ści natomiast nie wydaje się już tak oczywista. Mając na uwadze, co zostało wcześniej powiedziane – o względnym i relatywnym rysie oryginalności, o konkretyzacjach kształtowanych w obrębie historycznie zmiennych strategii rozumienia, o nieobiektywności dzieła i niemożności wskazania zespołu własności trwale określających obiekt artystyczny, w końcu o nieistnieniu własności (cech) nierelacyjnych – odpowiedzi mogą być różne. Jak wiadomo, oglądanie tego samego nie oznacza identyczności postrzegania, podobnie egemplaryczna nieodmienność nie wyklucza zmienności natury postrzeganych obiektów, a tym bardziej ich interpretacyjnych konkretyzacji. Nie bez znaczenia będą tutaj również interpretacyjne przesłanki, nastawienia i preferencje odbiorców oraz intencjonalność argumentacji. Nie bagatelizujmy wreszcie semantycznej niejednorodności pojęć i zmienności ich konotacji, a już na pewno wariantów, konceptów samej oryginalności. Zanim jednak o tym, powróćmy do obrazu, który, zdaniem Adama Bochnaka, „wywołał w malarstwie portretowym zupełny przewrót”. Zważywszy, że interesuje nas dzieło opatrzone publiczności i powszechnie znane, zrezygnuję z opisu, przechodząc od razu do zasadniczych dla rozważań o oryginalności aspektów. Ograniczę się również do analizy samych elementów struktury formalnej na tyle, na ile to możliwe, rezygnując z przypisywanych im interpretacji. A przychodzi nam tutaj uwzględnić i przebadać nie tylko walory czysto formalne, sposób malarskiego ustrukturowania, własności i specyfikę warsztatu, ale także normatywność tej realizacji, kompozycję, aranżację motywów, ewentualne rodzajowe podobieństwo bądź innowacyjność w relacji do preferowanych w tym czasie rozwiązań i standardów gatunku (malarstwo portretowe), wreszcie zgodność z regułami wykonawstwa, a nawet panującymi koncepcjami estetycznymi. Zaczniemy od jakości wizualnych. Co do tych historycy sztuki i badacze różnych proveniencji, niezależnie od form deskrypcji, zgodnie powtarzają opinię o najwyższych walorach artystycznych. Zwykle wskazuje się tutaj, jak i w ogóle w twórczości Leonarda, „jedność wyrazu plastycznego i konceptualnego”, „miętkość linii”, swobodny modelunek, aurę tajemniczości, charaktery-

styczną tonację barwną (w tym wypadku jeszcze bardziej podkreśloną procesami oksydacyjnymi i zażółceniami werniksu), „grada-cje odcieni i przytłumione kontrasty kolorów”³¹. Uwagę przykuwa też głębia perspektywy, subtelny światłocień oraz charakterystyczne *sfumato* („zamglone, miękkie przechodzenie barw”³²), które to Alicja Kuczyńska, łącząc z późnorenesansową „preferencją ogólności nad szczegółową obserwacją”, nazwała „swoistą oryginalną filozofią cienia”³³. Realizacja ta w znakomity sposób ucieleśnia również fundamentalne dla sztuki tego okresu dążności imitatywne, wsparte ideą obrazu kształtowanego na zasadzie analogii wobec pozaartystycznej rzeczywistości. Autor nie wykracza jednak poza obowiązujące regulacje i normy wykonawstwa oraz swoistą dla dojrzałego renesansu poetykę *terza maniera*³⁴, choć to właśnie u Leonarda nie-dawna supremacja naśladowania ustępuje powoli miejsca wyzwaniu kreacji. Malarskie walory przedstawienia, kunsztowność warsztatu, psychologiczna głębia portretu nie budzą jakichkolwiek wątpliwości. Nie wypada też nie zgodzić się z Vasarim, iż „najmniejsze szczegóły oddano tu [z taką – R.S.] delikatnością” i w taki sposób, że możliwe zdaje się „zobaczenie uderzenia pulsu”³⁵, a wrażenia tego nie pomniejsza nawet fakt, że szesnastowieczny biograf najslawniejszych włoskich artystów w rzeczywistości portretu tego nigdy nie

31 Por. H. HONOUR, J. FLEMING: *Historia sztuki świata*. Przeł. H. LISICKA-MICHAŁSKA [i in.]. Warszawa 2006, s. 475.

32 Ibidem, s. 475.

33 A. KUCZYŃSKA: *Sztuka jako filozofia...*, s. 146–147. „Często podkreśla się odrzucenie »wyrazistej linearności« konturu obrysowującego każdą formę i narzucającego się oku jako główny element kształtowania u malarzy Quattrocenta. Leonardo nie zaciera granic formy, ale kształtuje ją przede wszystkim światłocieniem, o szerokiej wielostopniowej skali i przejściach bardzo delikatnych i łagodnych, od waloru bardzo ciemnego, poprzez skalę walorów coraz słabszych, subtelniejszych, »rozwieszonych niczym dym«”.

34 Por. J.F. ARENAS: *Klucze do sztuki renesansu*. Przeł. B. BACZYŃSKA. Wrocław 1993; A. CHASTEL: *Sztuka włoska...*

35 G. VASARI: *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów...*, s. 311.

oglądał. Niemniej, nie ujmując twórczości Leonarda warsztatowej wirtuozerii, nie powinniśmy zapominać, że realistyczne i iluzjonistyczne efekty (na swój sposób i z różnym skutkiem) stały się już ambicją twórczości późnogotyckiej, a ich idealnym ucieleśnieniem była z pewnością sztuka antyku, do którego to renesans nawiązywał, zwłaszcza rzeźba hellenistyczna oraz rzymski portret czasów republiki i wczesnego cesarstwa³⁶. Problem również w tym, że wskazane własności z powodzeniem można odnieść w zasadzie do wielu realizacji z dojrzałej twórczości Leonarda, szczególnie z okresu mediolańskiego oraz drugiego okresu florenckiego. Przywołajmy takie oto przykłady: „Leonardo posługuje się światłocieniem jako środkiem do wydobywania kształtu, plastyki postaci”, „ręka [...] narysowana mistrzowsko w trudnym skrócie”, „[...] zwraca głowę ku patrzącemu na obraz”, „postacie mieszczą się swobodnie w przestrzeni, są w nią świetnie wkomponowane i podkreślają dobitnie jej głębię”, „kunsztownie rozproszające światło wydobywa postacie z mroku [...] i prowadzi wzrok widza na szeregi błękitnych gór rysujących się w dali”, „modelunek wyborny, bardzo subtelny”³⁷. Opisy te dotyczą różnych dzieł, jednak powinowactwo form, z jakim spotykamy się w twórczości Leonarda w tym czasie, pozwala na zaaplikowanie ich do co najmniej kilku przedsięwzięć, włącznie z *Giocondą* (choć w przypadku tej ostatniej z wyjątkiem elementu wielopostaciowości). W efekcie, analizując kwestie warsztatowe i specyfikę modelunku, można pokusić się o stwierdzenie, że pod względem formalnym obraz ten nie wyróżnia się jakoś szczególnie na tle innych późnorenansowych portretów i obrazów, także samego Leonarda; nie znajdujemy w nim niczego wyjątkowego w porównaniu do plastycznego opracowania na przykład postaci Madonny w grocie i kartonu do portretu Isabelli d’Este z Luwru, a zwłaszcza kartonów do *Bitwy pod*

36 Por. na przykład: *Le portrait romain. Album et catalogue illustre de toute la collection*. Éditions D’art Aurore. Leningrad 1974.

37 Przywołuję je, korzystając z analiz i opisów przeprowadzonych przez Adama BOCHNAKA. Por. IDEM: *Historia sztuki nowożytnej*. Warszawa-Kraków 1983, s. 229–231, 243.

Anghiari i Św. Anny Samotrzcę, czy wreszcie portretu Cecylii Gallerani z Muzeum Czartoryskich w Krakowie oraz przedstawienia Jana Chrzyciciela. W ostatnich dwóch autor powtarza nawet tajemniczy uśmiech i „wodzące” za odbiorcą spojrzenie. *Gioconda* nie jest też jedynym arcydziełem tego czasu, piszący o niej jako o przełomie/przewrocie w obrębie sztuki portretowej Bochnak, do arcydzieł drugiego okresu florenckiego zalicza również wspomniane kartony do *Bitwy pod Anghiari* i Św. Anny Samotrzcę.

Z czym tedy, bo raczej nie z własnościami plastycznymi, należałoby łączyć ów rzekomy „przewrót”? Przewrót w tych okolicznościach to chyba jednak nazbyt mocne słowo. Nie można wszak nie dostrzegać pewnych ikonograficznych innowacji, lecz to nie rewolucja, a bardziej ewolucja w ramach gatunku. Co zatem innowacyjnego/innego tam znajdziemy? Zapewne wspomnianą już psychologiczną głębię i aurę wieloznaczności. *Gioconda* nie jest bowiem wyłącznie przedstawieniem i upamiętnieniem, nie daje się sprowadzić do podstawowych funkcji renesansowego portretu, nie jest też tylko personifikacją cnót w rodzaju (czyms na podobieństwo) portretów księcia Urbino i Battisty Sforzy³⁸. W zasadzie, lecz nie jest to przedmiotem niniejszego szkicu, nie sposób odpowiedzieć, czym i kim jest, bądź staje się w kolejnych reinterpretacjach. Ogrom piśmiennictwa, sporów, dywagacji i interpretacji podpowiada, że to najbardziej znane dzieło sztuki zdaje się zarazem dziełem najmniej znanym i najbardziej tajemniczym. Niemniej, podobnie jak wcześniejsze realizacje (i większość portretów), *Gioconda* jest też „pewną idealizacją, która może przebiegać nieskończoną liczbę stopni od tego, co reprezentatywne, do tego, co najbardziej intymne”³⁹. Za innowacyjne w pewnym stopniu można też uznać, zresztą wielu badaczy na to wskazuje, niespotykane w kontekście wspomnianych choćby wcześniej realizacji Piera della Fran-

38 W przypadku tych realizacji znajdujemy wyraźne wskazania: „personifikacja Sławy na portrecie księcia, a oznaki Czystości na portrecie księżnej”. A. KUCZYŃSKA: *Sztuka jako filozofia...*, s. 213.

39 H.-G. GADAMER: *Prawda i metoda...*, s. 160.

cesca malarskie zintegrowanie postaci z zamykającym całość pejzażem, choć sam „krajobraz w tle nowością nie jest”. Połączenie to nie jest jednak udziałem wyłącznie tego obrazu, a zważywszy że stanowi również konsekwencję charakterystycznego dla Leonarda *sfumato* (a nie można też wykluczyć, że i tłumiącego kontur zażółcenia werniksu), podobne rozwiązania znajdziemy w kilku jeszcze pracach autora. Pewną różnicę (ale znów tylko w relacji do wybranych przykładów, i to w zasadzie włoskich) stanowi modyfikacja układu postaci i sposób prezentacji. W rodzajowej specyfice tego skądinąd mocno skonwencjonalizowanego gatunku można wyodrębnić nie tylko różne rodzaje portretów, jak: reprezentacyjny, zbiorowy, idealny, historyzowany, asystencyjny, psychologiczny, trumienny, imaginacyjny, intymny czy wreszcie autoportret, ale także sporo wariantów ikonograficznych, poczynawszy od „wizerunku głowy, popiersia, półpostaci, ujęcia cało postaciowego (*en pied*); [...] z profilu, frontalnego (*en face*) [na – R.S.] »trzech czwartych« (*en trois quarts*), tzn. częściowo zwróconego w bok” skończywszy⁴⁰. *La Gioconda* reprezentuje ów ostatni układ, znów jednak nie jest w tym (wyjątkowa) odosobniona, chociaż przełamuje wcześniej dominujące ujęcie profilowe. Wyróżnia ją, zdaniem Bochnaka, także wprowadzenie dłoni. Zwykle włoskie malarstwo portretowe szczególnie ten pomijało, z wyjątkiem bodaj *Cecylii Gallerani* Leonarda i rzeźby *Damy z pierwiosnkiem* (z bukietem kwiatów) Verrocchia. Ale gdy sięgniemy do sztuki niderlandzkiej i niemieckiej, układ ten zdaje się już ustabilizowanym standardem. Warto tu chociaż przypomnieć takie realizacje jak: Hansa Memlinga *Portret Marii Moreel* (?), nazywanej „Sybillą Sambethe”, związany z warsztatem Nicolasa Fromenta *Portret króla René d'Anjou*, czy wreszcie słynny autoportret Albrechta Dürera z około 1500 roku z Pinakoteki Monachijskiej (wszystkie powstały wcześniej niż *Gioconda*). Trudno zatem i w tym przypadku rozwiązanie to traktować jako przełomowe czy innowacyjne. Do takiego można je sprowadzić znów tylko

40 Por. hasło *Portret*. Oprac. A. ZIEMBA. W: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych...*, s. 326.

w bardzo wąskim kontekście; w kontekście niektórych portretowych przedsięwzięć *quattrocenta*, myślę o twórczości na przykład Giovanniego Belliniego, Antonia Pollaiuola, Piera della Francesca, Antonia Pisanello, Sandra Botticellego, Antonella da Messina i Piera di Cosimo, ale też o pracach samego Leonarda jak: portrety Ginevry Benci, Lukrecji Crivelli (*La Belle Ferronière*) czy Beatrice d'Este. W szerszej natomiast perspektywie kwalifikacja ta nie znajduje uzasadnienia. Z pewnością więc nie są to zmiany, które moglibyśmy nazwać innowacyjnymi, a tym bardziej rewolucyjnymi. Ale też pamiętajmy, na co zwracał uwagę Derek Attridge (por. szkic trzeci *O pojęciu: oryginalność, czyli co?*), nie każda zmiana czy odmienność w stosunku do wcześniejszych rozwiązań urasta do rangi zmiany istotnie nowatorskiej czy oryginalnej. Sam fakt wpisania dłoni w strukturę całości i odejście od ujęcia profilowego (a to znajdujemy już w portrecie Ginevry Benci) nie oznacza zaraz destabilizacji panujących reguł i powołania rozwiązań niemających precedensu. Z obrazem tym nie wiążą się więc tak radykalne ikonograficzne reorganizacje, by można było mówić o bezwzględnej transgresji obowiązujących założeń, zasad, konwencji, i w efekcie o rozwiązaniu ze wszech miar przełomowym dla gatunku. W gruncie rzeczy, uwzględniając kompozycję oraz sposób ujęcia postaci na tle pejzażu, można odnieść wrażenie, że obowiązuje tutaj nadal coś na kształt „ikonograficznej ekonomii”. Prawdopodobnie ta dotyczy zresztą także pejzażu. Ten nie tylko konwencjonalnie, jak w przypadku wielu piętnasto- i szesnastowiecznych portretów, wypełnia tło, buduje układ odniesienia, organizuje drugi plan, ale też nie jest wyjątkowy zarówno w wyrazie, jak i kompozycyjnej aranżacji. Postać została tutaj usytuowana wysoko, „na tle dalekich, zamgłonych gór i wijących się strumieni”. „Podobny krajobraz, choć bardziej miękkie i złagodzony szatą roślinną, widzimy w Św. *Annie Samotrzeń*, gdzie integracja zawilej grupy z otoczeniem i z atmosferą przeprowadzona jest w sposób najbardziej spoisty”⁴¹. Ujęciem tym Leonardo powtarza również (zresztą) popularną w renesansie, a wyrastającą

41 M. RZEPIŃSKA: *Malarstwo Quattrocenta*. Warszawa 1976, s. 30.

jeszcze z tradycji średniowiecza konwencję wysokiego miejsca. „Portrety ukazujące »wysokie miejsce« (*luogo alto*) poczęły pojawiać się we Włoszech w drugiej połowie XV wieku, inspirowane – jak sądził Strong – przez modele flamandzkie”, a „Mona Lisa dzieli z nimi tę konwencję”⁴². Wpisuje się tym samym również w tradycyjny zestaw funkcji zwyczajowo wówczas łączonych ze sztuką portretu oraz aktualizuje „związek między portretem a akceptacją cnoty”, wywodzący „się jeszcze z tradycji rzymskiej, gdzie często »siły duszy« personifikowały postaci żeńskie”⁴³. Oczywiście to ślad aktywności interpretacji konkretyzującej obraz, ale też wątek dla funkcji ówczesnego malarstwa portretowego symptomatyczny. Dzieli także *Gioconda* z innymi realizacjami (tym razem już tylko samego Leonarda) ów słynny, z upodobaniem przez autora powtarzany tajemniczy uśmiech, ułożony „na łuku koła, którego obwód sięga zewnętrznych kącików oczu”⁴⁴.

Reasumując, gdy przychodzi nam myśleć o arcydziele Leonarda w sposób, w jaki dzisiaj rozumiemy oryginalność, nie znajdziemy tam rozwiązań źródłowych, innowacyjnych, niesprowadzalnych „do ujęć już znanych ani też do wzorów takich ujęć”. Nie znajdziemy ani „certyfikatów oryginalności” odpowiadających nowoczesnemu pojmowaniu tej kategorii (w rodzaju niepowtarzalności i wyjątkowości typu, układu, kompozycji itp.), ani źródłowości unicestwiającej przeszłość i tradycję. Przy całym mistrzostwie warsztatu, kunsztowności formalnej i psychologicznej głębi trudno w tym przypadku mówić o dekonstrukcji artystycznego *genre*, o radykalnym przeformułowaniu obowiązujących tendencji, o zmianach na tyle innowacyjnych i nowatorskich, by zakwestionowały normy wczesnonowożytnego portretu. Strukturalnie *Gioconda* wpisuje się w tradycję, nie znajdziemy w niej w zasadzie rozwiązań, które w jakimś stopniu nie byłyby zakorzenione w przeszłości i nie nawiązywałyby do wypracowanych konwencji.

42 A. KUCZYŃSKA: *Sztuka jako filozofia...*, s. 212.

43 Ibidem.

44 M.H. GOLDBLATT: *Leonardo da Vinci and Andree Salai*. „The Connoisseur” V, 1950. Cyt. za: A. KUCZYŃSKA: *Sztuka jako filozofia...*, s. 210.

Bezspornie natomiast można i trzeba tu mówić o pewnym ekstremum możliwości, które wprawdzie nie wykracza poza ówczesny koncept gatunku, ale modelowo wręcz ucieleśnia najwyższe ideały sztuki renesansu. Oryginalność więc, jak widać w kontraście do niektórych dyskursów (i definicji), nie pozostaje w koniecznej relacji z arcydziełem, podobnie arcydzieła przeszłości nie muszą zaspokajać naszego „współczesnego artystycznego apetytu”⁴⁵ na oryginalność. Leonardo zresztą niewiele uwagi samej oryginalności poświęca, a jeśli już, to podszywając wywód nieco sofistycznymi argumentami, czyni to pośrednio, wiążąc ją nie tyle z konkretną realizacją, ile z niepowtarzalną i niepowielarną – jego zdaniem – naturą malarstwa jako takiego. Nie wspomina o oryginalności obrazu (dzieła sztuki) w sensie, którym się tutaj zajmujemy, lecz wspomina o oryginalności dyscypliny artystycznej, a retoryka ta koresponduje z modnymi w szesnastym wieku sporami o pierwszeństwo sztuk⁴⁶. Nie chodzi zatem o innowacyjność i bezprecedensowość rozwiązań, ale o „jedyność”/oryginalność rzekomo niepowielarnego medium. Leonardo tak o tym pisał w *Paragone*: „Malarstwa nie można kopiować, tak jak się to czyni z dziełami literackimi, których odpis wart jest tyleż, co oryginał [...] nie ma ono niezliczonego potomstwa, jak to jest z drukowanymi książkami. Ono jedno pozostaje szlachetne, ono jedno przynosi cześć swemu twórcy, ono jedno pozostaje cenne i jedyne i nie wydaje nigdy dzieci sobie równych. I ta jego jedyność czyni je znamienitszym od owych sztuk, które wszędzie są rozpowszechniane”⁴⁷. Można tutaj odnieść wrażenie, jakoby Leonardo nie dopuszczał myśli o kopiowaniu malarstwa, ewentualnie zakładał, że kopia będzie tylko podrzędnym po-

45 J. MARGOLIS: *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki? Wykłady z filozofii sztuki*. Red. K. WILKOSZEWSKA. Przeł. W. CHOJNA, K. GUCZAŁSKI, K. JAKUBCZAK, K. WILKOSZEWSKA. Kraków 2004, s. 35.

46 Por. *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce. 1500–1600*. Wybrał i oprac. J. BIAŁOSTOCKI. Warszawa 1985.

47 LEONARDO DA VINCI: *Traktat o malarstwie. Księga I. Paragone*. Przeł. M. RZEPIŃSKA. Przytaczam za: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od średniowiecza do 1500 roku*. Wybrał i oprac. J. BIAŁOSTOCKI. Warszawa 1988, s. 546.

wtórzeń oryginału (źródła), zawsze i nieodmiennie wtórnym wobec pierwowzoru, którego nigdy w pełnym stopniu nie będzie mogła zastąpić. Zaskakuje również zestawienie malarstwa z dziełem literackim i książką drukowaną, bo to tak, jakby autor *Traktatu o malarstwie* albo nazbyt funkcjonalizował argumenty, albo – co nieprawdopodobne – zupełnie nie zdawał sobie sprawy z sensu i wymiaru słowa drukowanego oraz wartości – w tym przypadku – powielarnego medium. Jak ustaliliśmy, profil myślenia o oryginalności zmienił się zasadniczo w osiemnastym, dziewiętnastym wieku. Dawne (tradycyjne) jej pojmowanie, warunkowane wiernością wobec pierwowzorów, wyparła nowoczesna aktualizacja, oparta na nowych przesłankach. Od tego momentu konsekwentnie wzrastało też znaczenie tej semantycznie już przeformułowanej kategorii w dyskursie o sztuce i literaturze, a zwieńczeniem tych zmian i procesów wydaje się dwudziestowieczna fascynacja oryginalnością oraz swoiste jej nadwartościowanie w obrębie szeroko rozumianej współczesnej twórczości. Dlaczego zatem aktualne pojmowanie oryginalności mielibyśmy wiązać ze sztuką przeszłości, z twórczością, bądź co bądź, niemającą nic wspólnego z „antytradycjonalistyczną energią” nowoczesności? Dlaczego stawiamy dawności pytania i zadajemy problemy, które nie były raczej jej udziałem? Przyznam, niełatwo tu o odpowiedź, to dylemat złożony i teoriopoznawczo skomplikowany (a może i nierozstrzygalny), trudno tedy o rozwiązanie, ale też nie sposób się od kwestii tej uwolnić. Nie mamy przecież możliwości zawieszenia racji kultury, którą myślimy i której częścią jesteśmy. Jako historyczne jażnie „nie istniejemy w oderwaniu od społecznych i skonwencjonalizowanych kategorii myślowych, które umożliwiają nam działanie (myślenie, widzenie, czytanie)”⁴⁸. Z jednej więc strony nie możemy o dawności myśleć inaczej jak tylko z perspektywy naszej kultury, naszego teraz, nie unikniemy zatem projekcji i terminologicznych ekstrapolacji. Nie unikniemy również ewentualnych (potencjalnych) nadinterpretacji oraz tymczasowości konstatacji czy teorii. Z drugiej zaś, zwa-

48 S. FISH: *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi...*, s. 95.

żywszy, że przeszłość żyje w teraźniejszości, nie sposób pytań tych nie zadawać, zbudowały wszak one ciągłość dyskursów wielu dyscyplin nauk o tradycji i historii, a ich porzucenie w pewnym stopniu oznaczałoby unicestwienie dawności. A tego z pewnością nie chcemy i w żadnym wypadku czynić nie powinniśmy. Rzecz w tym, że „[...] patrząc z perspektywy czasów takich jak nasze, w których oryginalność domaga się osobliwie wysokiego szacunku, można przece-nić jej historyczne znaczenie”⁴⁹. Problem jednak nie tyle w perspektywie patrzenia, nieuchronnie reentywistycznej (ta wszak zmiana nie ulegnie), ile w jakości i wrażliwości oglądu. Niezależnie bowiem od tego, jak bardzo ulegniemy zapotrzebowaniu współczesności na oryginalność, przeszłości zainfekować nią nie zdołamy. Nie powinniśmy tedy, mając świadomość represyjności aktualnego wobec historii, zagłuszać wrażliwości oglądu, a tym bardziej poddać się złudzeniu, co byłoby formą samooszustwa, że przeszłość podzielała to, w co my sami pragniemy wierzyć lub w co wierzymy. Bądźmy zatem czujni, by nie zatracić zdolności do krytycznej refleksji, by „nie zamykać się bez reszty w schematach” dyskursów kosztem konkretnych kontekstów historycznego i kulturowego.

49 D. ATTRIDGE: *Jednostkowość literatury*. Przeł. P. MOŚCICKI. Kraków 2007, s. 62.

VI.

MODERNISTYCZNY PRZEŁOM

Losem sztuki jest przekraczanie i prześciganie samej siebie
ku czemuś innemu, a życie sobie...!¹

¹ J. BAUDRILLARD: *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o spisku sztuki*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2006, s. 137.

Zacznijmy od zestawienia kierunków artystycznych, które zwyczajowo – dyskursy nie tylko historii sztuki – wiążą z kulturą/formacją nowoczesną. Przyjmijmy jednak, że zestawienie to nie będzie wyłącznie zbiorem (wyborem) mniej lub bardziej znanych wówczas nurtów i artystycznych reorganizacji, ale też pewnym profilem postrzegania tamtej sztuki, nie tylko jako sekwencji artystycznych zdarzeń, tak a nie inaczej ocenianych i interpretowanych, lecz również w kontekście interesującego nas tutaj zagadnienia oryginalności. Mowa o widzeniu, które wprowadzie dyskursywnie najbardziej ugruntowane (myślę o krytycznych polemikach, sprawozdaniach, omówieniach, ale też ustaleniach zajmujących się sztuką dyscyplin naukowych) nie wyklucza jednak wątpliwości i interpretacyjnych dylematów. Wszelako każdy wybór czy profil oglądu takowe mogą budzić, bo też będą nieodmiennie podszyte intencjonalnością i określonością przesłanek w gruncie rzeczy determinujących dowolny punkt widzenia. Opisu-jący nigdy nie „wyłączają”, względnie „zawieszają”, własnych nastawień, emocji, przedmiotowych preferencji. Będziemy tedy nieodmiennie aktywizować uprzedniość, włącznie z ukształtowanymi w procesach socjalizacji wzorami, preferencjami, normami kultury. Niejednokrotnie tak oczywistymi, że nie dostrzeżemy w nich śladu pierwotnej normatywności. Nie ma więc mowy o bezzałożeniowym rozumieniu i postrzeganiu, albowiem uwarunkowane uprzednością percepcja i interpretacja zachodzą łącznie jako procesy współzależne i interfe-rentne. A to oznacza nieuchronną stronniczość, wybiórczość i inten-

cjonalność naszego widzenia czegokolwiek². Nie sposób tym samym wykluczyć, że, nawiązując do określonego zestawienia eksponującego wybrane nurty sztuki, narażam się na zarzut odtwórczego utrwalania (jak wspomniałem, skądinąd stronniczego i utartego) obrazu sztuki drugiej połowy dziewiętnastego wieku i przełomu wieków; w „kształcie, w jakim przedstawiają nam go [przede wszystkim – R.S.] dyskursywne założenia interpretacyjne”³, może nazbyt frankocentrycznie zorientowanej historii sztuki. Która i tak – powiedzmy sobie to wyraźnie – zwykle odwołuje się tylko do części całokształtu wizualnej polifonii danej kultury, koncentrując się przede wszystkim na tych obszarach, które tradycyjnie już odnoszą się do dominującego w danych czasoprzestrzeniach oficjalnego (elitarnego) repertuaru form, ikonograficznych tematów i konwencji. Być może rzeczywiście, jak głosiła niegdyś Maria Poprzęcka, widzenie dziewiętnastowiecznej sztuki (zwłaszcza z drugiej połowy) jako zasadniczo pola „zmagania” wielkich samotników” opierało się w głównej mierze „na trwaniu romantycznej koncepcji artysty – nie rozumianego przez współczesnych buntownika, twórcę, poza i ponad upodobaniami oraz modą swego czasu i środowiska, w wyniosłej izolacji”⁴. Być może przeskalowano

2 Przypomnę raz jeszcze, że „myślenie posiada inherentnie uhistoryzowaną strukturę, że myślenie jest historią [my zaś jaźniami historycznymi – R.S.], że normy argumentatywne ważności, ewidencji, potwierdzenia i zaprzeczenia, prawdy i wiedzy, prawomocności, racjonalności [...] nie mogą być uchwycone abstrakcyjnie [...], ale tylko w ramach poddanego regułom interpretowanego dyskursu, który sam jest historycznie formowany i przekształcany”. J. MARGOLIS: *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki? Wykłady z filozofii sztuki*. Red. K. WILKOSZEWSKA. Przeł. W. CHOJNA, K. GUCZAŁSKI, K. JAKUBCZAK, K. WILKOSZEWSKA. Kraków 2004, s. 20.

3 S. FISH: *Zwykle okoliczności, język dosłowny; bezpośrednio akty mowy, to, co normalne, potoczne, oczywiste, zrozumiałe samo przez się i inne szczególne przypadki*. Przeł. M. SMOCZYŃSKI. W: S. FISH: *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*. Red. A. SZAHAJ. Przeł. K. ABRISZEWSKI [i in.]. Kraków 2008, s. 32.

4 M. POPRZĘCKA: *Akademizm*. Warszawa 1980, s. 6. Inny jednak obraz dziewiętnastowiecznej sztuki kreśli sam Ernst Gombrich: „historia sztuki XIX wieku nie stanie się nigdy historią najpopularniejszych i najlepiej opłacanych artystów tego czasu. Jest ona dla nas raczej historią garstki samotników, którzy mieli wystarczająco dużo

znaczenie podziałów na „»nowoczesnych« i »akademickich«, na »niezależnych« i »oficjalnych«»⁵. Może przeceniono również prekursor-ski i innowacyjny profil oglądu ówczesnej twórczości artystycznej, nazbyt artykułując antytradycjonalistyczną praktykę. Nie podejmę się rozstrzygnięcia tych dylematów, pozostawmy to historykom sztuki, z zastrzeżeniem jednak, że ewentualność (ostatecznego) rozstrzygnięcia na gruncie nauk humanistycznych będzie co najmniej wątpliwa, a zważywszy na nadrzędność retoryki nad dowodzeniem, także nieuprawniona. Nie uciekniemy wszak od „perspektywiczności” i intencjonalności widzenia, nie przełamiemy temporocentrycznych, a ściślej recentywistycznych uwikłań. „Nie ulega też żadnej wątpliwości, że, jak pokazali to Hayden White, Frank Ankersmit [Stanley Fish czy współczesna narratologia – R.S.], praca historyczna jest pracą interpretacyjną w mocnym tego słowa znaczeniu, warunkowaną zawsze aktualnym kontekstem kulturowym i społecznym danego interpretatora”⁶. W nawias lub cudzysłów bierzmy zatem prawdziwość oglądu, realną rekonstrukcję rzeczywistości historycznej, bo też obraz, jaki się wyłania, zadajemy (aplikujemy) przeszłości wyłącznie dyskursywnie, z uwzględnieniem nade wszystko aktualnie podzielanych przesłanek interpretacyjnych. Wspomniana rekonstrukcja będzie więc (niezależnie od preferowanych rozwiązań) nieodmiennie historyczna i konwencjonalna, a prawdziwość – wyłącznie projekcją tego, co za takie w określonych okolicznościach będziemy skłonni

odwagi i wytrwałości, aby myśleć niezależnie, nieustraszenie rewidować zastane konwencje i w ten sposób otworzyć przed sztuką nowe możliwości”. E.H. GOMBRICH. *O sztuce*. Przeł. M. DOLIŃSKA [i in.]. Poznań 2007, s. 504.

5 M. POPRZĘCKA: *Akademizm...*, s. 8.

6 A. SZAHAJ: *O interpretacji*. Kraków 2014 (e-book). Por. też: K. ROSNER: *Narracja, tożsamość i czas*. Kraków 2003. Szczególnie rozdział III. Potwierdza to także konkluzja Rosner, twierdzącej – podobnie jak czyni to Hayden White – iż „wydarzenie historyczne samo w sobie nie ma znaczenia; nie jest np. tragiczne ani komiczne. Historyk nadaje mu to znaczenie, włączając je do określonej konfiguracji fabularnej, którą stanowi dziedzictwo naszej kultury z dziedziny specyficznie literackiej”. Ibidem, s. 84.

uznać. Innymi słowy wielce prawdopodobne zdaje się założenie, że kreślimy zazwyczaj (lub raczej konstruujemy) wizję historii, którą, po prostu, akceptujemy i kształtujemy niezmiennie „w kontekście zawsze jakiegoś punktu widzenia”⁷. W tym przypadku akcentującego modernistyczną skłonność następujących po sobie nurtów do bardziej lub mniej radykalnych redefinicji sztuki. Przekształceń, zgodnie z narracją nowoczesności, niejednokrotnie motywowanych pragnieniem innowacyjności i oryginalności rozwiązań. Świadomi tego, pozostawmy – jak wspomniałem – spory o stereotypowość oglądu sztuki dziewiętnastego stulecia i przełomu wieków historykom sztuki. Nie jest to z pewnością kwestia, która w tym miejscu wymagałaby zwiększonej uwagi. Zważywszy jednak na nieodzowność „jakiegoś punktu widzenia” oraz perspektywiczność odniesienia, sięgnijmy po najbardziej ugruntowany, „zwrócony ku mitowi modernizacji”⁸ kontekst i obraz sztuki tego czasu; na czele z antytradycjonalistycznymi artystycznymi „-izmami”, „niebezpiecznymi, wybuchowymi i wywrotowymi dla ustalonego porządku”⁹. Przemawiają za tym nie tylko dyskursywne ustalenia (w tym przede wszystkim historyków sztuki i estetyków), ale też jakiś wspólnotowy wyraz uznania dla tych nurtów, dotąd w zasadzie niezakwestionowany. Skłonny jestem również przyjąć, że wspomniana wizja sztuki jako pola „zmagania” wielkich samotników«” w przestrzeni przynajmniej niektórych z tych kierunków zdaje się w jakimś stopniu uzasadniona. Koresponduje z nią bowiem wyraźnie ugruntowana retoryka o artystach buntownikach, outsiderach, awangardzystach, odszczepieńcach „wykorzenianych z uprzedmyślającego się i komercjalizującego się społeczeństwa”, przedstawicielach cyganerii, którzy w losie „członków bohemy odnaleźli ślad

7 S. FISH: *Co czyni interpretację możliwą do przyjęcia?* Przeł. A. SZAHAJ. W: S. FISH: *Interpretacja, retoryka, polityka...*, s. 99.

8 A. HUYSEN: *Nad mapą postmodernizmu*. Przeł. J. MARGAŃSKI. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. NYCZ. Kraków 1998, s. 465.

9 F. JAMESON: *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*. Przeł. P. CZAPLIŃSKI. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów...*, s. 211.

aury otaczającej wędrownych komedianów”¹⁰, którym wreszcie za bezkompromisowość działań twórczych przyszło płacić mianem pozerów, niezrozumiałych dziwaków roszczących sobie prawo do jedynie prawdziwej sztuki. Sięgnijmy zatem do zestawienia. Zestawienia chociaż niekompletnego, ograniczonego do kierunków najczęściej przywoływanych w dyskursie o sztuce dziewiętnastego wieku i przełomu wieków, wiele jednak mówiącego o dynamice zmian ówczesnej sztuki. A niewątpliwie ten aspekt interesuje nas tutaj najbardziej, także ze względu na – ograniczony możliwościami szkicu – stopień uogólnienia refleksji.

W czasoprzestrzeni, o której mowa, jesteśmy w stanie wyodrębnić – poprzestając na przykładach podręcznikowych – co najmniej kilkanaście nurtów artystycznych; popularnych i zmiennych „-izmów”, ilustrujących (zgodnie ze zwyczajowymi ustaleniami dyskursu historii sztuki) niemający precedensu (przynajmniej do progu dziewiętnastego stulecia) przyrost artystycznych innowacji. I chociaż ciężar gatunkowy owych transgresji był różny, a reorganizacje paradygmatyczne stały się udziałem dopiero następnego stulecia¹¹, zwykle

10 H.-G. GADAMER: *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol, święto*. Przeł. K. KRZEMIENIOWA. Warszawa 1993, s. 8. Dosadniej rzecz ujmując, Gadamer dodaje jeszcze: „Już w XIX wieku każdy artysta żył ze świadomością, iż sama przez się rozumiała więź porozumienia między nim i ludźmi, pośród których żył, i dla których tworzył, przestała istnieć. Artysta XIX stulecia nie pozostawał w jakiejś wspólnotce, ale ją sobie stwarzał, z całym stosownym do tej sytuacji pluralizmem i z całym nadmiernie wybujałym oczekiwaniem, nieuchronnie pojawiającym się wtedy, gdy wyznawany pluralizm musiał się łączyć z uroszczeniem, jakoby jedynie własna forma twórczości i posłannictwo twórcze były prawdziwe. Świadomość artysty XIX wieku była w istocie świadomością mesjanistyczną; w swoim wymagającym stosunku do ludzi czuł się czymś w rodzaju nowego zbawiciela, przynosił nowe posłannictwo pojednania, ale usytuowany społecznie w pozycji outsidera – musiał płacić za to roszczenie; z wszystkimi swymi talentami artysta istnieje tylko dla sztuki”. Ibidem, s. 8.

11 Mam na myśli zmiany prowadzące do radykalnych przekształceń koncepcyjnych wariantów sztuki, a nie tylko konwencji obrazowania w obrębie rozmaitych historycznych reinterpretacji sztuki figuratywnej, tak zwanego klasycznego paradygmatu sztuki. W szczególności chodzi o innowacje ustanawiające paradygmat

doceniano wagę oraz znaczenie tychże impulsów z ich retoryką zmiany i destrukcji zarazem. Stanowiły one bowiem nie tylko wyraz historycznego redefiniowania sztuki, związany choćby ze wzrastającą niezależnością artystów wyzwalających się z dawnych społecznych konfiguracji i zależności, ale także – w szerszym kontekście – znamię kultury, która na zmianę i nowość stawiała, zmiany i nowości pożądała, która wreszcie własnej tożsamości nie opierała na „autorytetach minionych epok, lecz jedynie autorytecie minionej aktualności”¹², aktualności nieustannie unicestwianej i zarazem na nowo ustanawianej. Otwarto oto przed sztuką perspektywę dotąd nieznaną, nacechowaną pragnieniem innowacji w stopniu niemającym precedensu. Tyleż intrygującą w swych niemal nieograniczonych eksploracjach, co niebezpieczną i – zdaniem niektórych¹³ – w ogólnym rachunku (szczególnie w kontekście galopujących reorientacji dwudziestowiecznej twórczości) skazującą sztukę na nieokreśloność i niepewność. Jedni tedy w uwolnionej wówczas, a manifestowanej przez kolejne pokolenia artystów ekspansywności praktyki artystycznej dostrzegli przyczynę współczesnej wszechobecności sztuki, inni ripostowali, że wszechobecność pozbawiona znamion specyficzności nie wyklucza nieobecności i pozorów. Jakby jednak nie spojrzeć na konsekwencje tych procesów, nie ma wątpliwości, że nigdy dotąd kultura artystyczna nie podlegała tak intensywnym przeobrażeniom. Nigdy też nie pojawiło się tak wiele nurtów, częstokroć zupełnie wykraczają-

sztuki niefiguracywnej, paradygmat konceptualny, wreszcie sztukę partycypacyjną i interaktywną.

12 J. HABERMAS: *Modernizm – niedokończony projekt*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów...*, s. 28.

13 Myślę tu przede wszystkim o radykałach głoszących różnego rodzaju kryzysy i upadki sztuki oraz tych, którzy wskazując na retorykę otwartości wieszczą koniec i śmierć sztuki. Wszelako – jakby na to nie patrzeć – „Ani sztuka dzisiejsza nie roztopia się całkowicie w kulturze popularnej, ani nie zrywa definitywnie z etosem awangardowym i z praktykami awangardy”. A. ZEIDLER-JANISZEWSKA, R. KUBICKI: *Poszerzanie granic. Sztuka współczesna w perspektywie estetyczno-filozoficznej*. Warszawa 1999, s. 46.

cych poza ustalone pola (normy) artystyczności. Problem częstotliwości zmian jest tu niebagatelny, zanim więc przyjrzymy się szczegółom (artystycznym innowacjom), odwołajmy się do liczb. Ostatnie dekady osiemnastego wieku i pierwsza połowa dziewiętnastego stulecia nie zaskakują wprawdzie skalą i dynamizmem przeobrażeń, chociaż już wcześniej (co najmniej u progu oświecenia) „estetyczna przestrzeń Europy [...] była przestrzenią rozbitą na części”, rozwarstwioną, spolaryzowaną. „Z pewnością bardziej rozdrobnioną niż pod koniec średniowiecza, a może nawet bardziej niż pod koniec odrodzenia”¹⁴. Potem wszelako sytuacja zmienia się raptownie, wszystko przyspiesza i intensyfikuje się. Pierwsze trzydziestolecie to jeszcze niejednokrotnie osmoza tendencji obecnych już pod koniec stulecia filozofów: klasycystycznych, sentymentalnych, preromantycznych, neoklasycznych, z czasem wreszcie romantycznych. Jednak już „pomiędzy rokiem 1855 a 1900” odnotowujemy „siedem znanych z historii sztuki okresów od impresjonizmu do Jugendstil, podczas gdy na jedną siódmą naszego stulecia [dwudziestego wieku – R.S.] przypada ich podwójna ilość, mianowicie czternaście, począwszy od magicznego realizmu po environment”¹⁵. A tempo zmian wzrasta w kolejnych dziesięcioleciach, zwłaszcza w drugiej połowie dwudziestego wieku, przy czym kolejne przeobrażenia zdają się bardziej jeszcze radykalne i zaskakujące. „Pomiędzy salonem wiosennym a jesiennym – pisał w 1925 roku Hans Tietze, wiedeński historyk sztuki – otwierają się przepaści nie do przebycia. Okresy rozwoju młodych geniuszy »zostają ustalone co do miesiąca«, a »dzieła ich starzeją się, zanim zdążą obeschnąć«”¹⁶. I chociaż zmiana od zawsze wpisywała się w ciągłość sztuki, podobna intensywność przeobrażeń nigdy jednak twórczości

14 P. CHAUNU: *Cywilizacja wieku oświecenia*. Przeł. E. BĄKOWSKA. Warszawa 1993, s. 290.

15 H. LÜBBE: *Muzealizacja. O powiązaniu naszej teraźniejszości z przeszłością*. Przeł. E. PACZKOWSKA-ŁAGOWSKA. W: *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*. Red. M. GOŁASZEWSKA. T. 3. Kraków 1991, s. 15.

16 Ibidem, s. 16.

nie charakteryzowała. Zmiana znaczyła, jeśli nie momenty zwrotne, to przynajmniej historyczne reorientacje w zakresie plastycznej notacji, wygaszała lub znosiła dotychczasowe konwencje obrazowania, a otwierała inne, w imię nie tyle artystycznych, estetycznych, ile najpierw użytkowych i ideowych motywacji. Problem w tym, że kultury przeszłości, kultury niespiesznego trwania, choć ostatecznie niewolne od zmian i przekształceń, hołdowały zwykle tendencjom tradycjonalistycznym i stabilizującym. I jeśli sztuka zmieniała się, to nie były to przekształcania rewolucyjne a ewolucyjne, rozmaite „mutacje estetyczne” następujące zwykle w dłuższej koniunkturze czasu, niejednokrotnie determinowane swoistą „orientacją na przeszłość”, utrwalającą to, co zastane, zwyczajowe, odwieczne, tradycyjne. Modernizm zaszłości te zniósł, zdyskredytował pragnieniem ustanawiania od nowa. Ideę „głębokiej ewolucji” przesłoniła rewolucja, potrzeba zmiany i postępu, wyznaczająca jeden z wiodących imperatywów sztuki i kultury nowoczesnej. Efekt przyspieszenia to niespotykany dotąd przyrost artystycznych innowacji. Co wymaga selektywnego ujęcia i odnotowania wyłącznie kwestii najbardziej oczywistych.

Uwzględniając wektor zmian, zestawienie otworzymy romantyzmem, który „przełamał tradycję i ustalone ramy ikonograficzne”¹⁷, który zakwestionował supremację symboliki o śródziemnomorskiej proveniencji, który sięgnął po barbarzyńskie, celtyckie, germańskie, słowiańskie legendy i podania, wreszcie zwróciwszy się ku autorskim, „jednostkowym predyspozycjom twórczym” w oryginalności (jako pierwszy w zasadzie) dostrzegł szczególnie doniosłą (niemal konstytuującą artystyczną kwalifikację) wartość dzieła sztuki. Oryginalność związał z autorskim piętnem, to zaś z czasem doprowadziło do sprzężenia, w którym to niepowtarzalność wnętrza miała rodzić niepowtarzalność (jednostkowość) wytworu¹⁸. Romantyzm sięgnął

17 J. BIAŁOSTOCKI: *Ikongrafia romantyczna. Problemy badawcze*. W: IDEM: *Symbole i obrazy*. Warszawa 1982, s. 356.

18 R.E. KRAUSS: *Oryginalność awangardy*. W: EADEM: *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*. Przeł. M. SZUBA. Gdańsk 2011, s. 166: „»Ja« artyści sta-

również do problematyki baśni, snu, wyobraźni, do psychiki i fantastyki, w swojej „czarnej” odmianie poddał artystycznej reinterpretacji świat zła, melancholii, zjaw, demonów, widziadeł, ludzkich namiętności, obecny w plastycznych notacjach na przykład Williama Blake’a, Johanna Füsslego, Francisco Goi. Jak to ujął swego czasu Jan Białostocki, romantyczny „»wielki przełom« dotknął ikonografię w stopniu nie mniejszym niż styl. [...] Pojawiły się nowe obszary inspiracji, [...] na nowo odczytywana Biblia [...]. Wraz z literaturą, sztuka kierowała swe zainteresowania ku nowo odkrytym krainom kultury. Na gruzach dawnego systemu romantyzm zaczął budować nowy świat obrazów, głosząc prymat indywidualnej wyobraźni”¹⁹. Dalsze reorganizacje przyniosły kolejno: debiut realizmu, impresjonizm i wynikający zeń postimpresjonizm, napędzający spiralę innowacji i przekształceń coraz wyraźniej autotelicznie zorientowanej twórczości. Źródeł tych zmian szukać należy nie tylko we wzrastającej autonomii samych artystów, w rozluźnieniu zależności wynikających ze zobowiązań twórcy wobec mecenasa czy zleceniodawcy, w poszukiwaniach i eksperymentach zdecydowanie silniej niż wcześniej artykułujących znaczenie rozwiązań czysto formalnych. Niebagatelne znaczenie odegrało także promujące nowe idee czasopiśmiennictwo o sztuce (zwłaszcza pisma „L’Artiste”, „Le Réalisme” czy „L’Impressioniste – Journal d’art”), a także sprzyjająca nowym tendencjom krytyka artystyczna oraz instytucjonalne zaplecze. Przewyciężono również prymat zwyczajowych funkcji dzieła sztuki, dawniej niejednokrotnie wynikających z niekwestionowanej nadrzędności przesłania. W obrębie nawarstwiających się eksperymentów i poszukiwań (szczególnie z drugiej połowy dziewiętnastego wieku) rozwijająca się estetyka formalistyczna ugruntowała znaczenie formalnych indeksów wytworu, w nich przede wszystkim znajdując podstawę identyfikacji dzieła sztuki i to w dwojakim sensie; rozwiązania formalne

nowi źródło jego twórczości; zatem twórczość cechuje taka sama wyjątkowość, co jego – warunek jego jednostkowości gwarantuje oryginalność jego twórczości”.

19 J. BIAŁOSTOCKI: *Symbole i obrazy...*, s. 34–35.

określały osobność (autarkiczność) i kompletność przedsięwzięcia jako odpowiednio ukształtowanej formalno-ekspresyjnej całości, jak również legitymizowały rangę jego wyjątkowości, w efekcie status artystyczności. Dalsze perspektywy i „linie kierunkowe rozwoju wytyczy hasło »nowoczesność« – *modernité* – sformułowane z genialną dalekowzrocznością przez Charles’a Baudelaire’a. Dopelnieniem tego będzie postulat radykalnego zerwania z balastem tradycji, który znajdzie nader wymowny wyraz w rzuconym po raz pierwszy bodaj w roku 1856 przez Edmonda Duranty’ego prowokacyjnym wezwaniu »Spalić Luwr«²⁰. W kontekście tych reorganizacji realizm porzucił akademicką stylistykę, odszedł od zwyczajowej dla sztuki oficjalnej/pompierskiej problematyki, uznanych tematów i godnych fabuł. Zwrócił się ku codzienności, ku temu, co pospolite, bez jakiegokolwiek idealizacji rejestrując codzienność chłopów i robotników²¹. Skłonność oficjalnej sztuki do wzniosłych opowieści i subtelności form zastąpił prozaiczną prostotą i ograniczoną gamą barwną. Impresjonizm natomiast – w tym przypadku spory o znaczenie i odkrywczość kierunku znów pozostawmy historykom sztuki – poszedł jeszcze dalej; pozostał wprawdzie przy codzienności i rodzajowości, ale radykalnie przededefiniował skalę barwną oraz tematyczne ograniczania oficjalnej/akademickiej sztuki, podporządkowując wszystko nadrzędności formalnej ekspertyzy dyfuzjonizmu. Nie znajdziemy w nim ani akademickiej poprawności rysunku i konturu, dawnej supremacji *disegno*, zwyczajowego światłocienia i światłomodelunku, walorowych gradacji, ani precyzyjnej konstrukcji przedmiotu (motywu), który zdaje się uległ rozszczepieniu, ani wreszcie linearnej per-

20 M. PORĘBSKI: *Dzieje sztuki w zarysie*. T. 3: *Wiek XIX i XX*. Warszawa 1988, s. 151.

21 Nie oznacza to skądinąd, że wcześniej podobna problematyka nie była w sztuce obecna. Niemniej „w akademiach wciąż jeszcze panował pogląd, że godny obraz musi przedstawiać godne osoby, a robotnicy i chłopci stanowią odpowiedni temat jedynie w scenach rodzajowych, wywodzących się z tradycji mistrzów holenderskich” bądź malarskich wizji Piotra Bruegla „chłopci przedstawiani jako zabawni prostaczowie”. E.H. GOMBRICH: *O sztuce...*, s. 508.

spektywy, organizującej od renesansu przestrzeń obrazu – jak określił to Erwin Panofsky – nie tylko „zmysłowo, lecz rozumowo”²². Artystyczne środki impresjonizmu oddawały ulotność sytuacji i przełotność doświadczenia. Statyczny obraz rzeczywistości ustąpił miejsca analizie ruchu i przemienności, dając wyraz dominacji stawiania się nad istnieniem. Mamy tu do czynienia z nową świadomością estetyczną (*l'art pour l'art*) oraz pogłębiającą się niezależnością twórców; z postępującą transgresją praktyki artystycznej, z powodzeniem redefiniującą zarówno obowiązujące w długim trwaniu estetyczne regulacje i ikonograficzne konwencje, jak i najbardziej aktualne rozwiązania. Wszak „wraz z przyrostem nowości wzrastało jednocześnie tempo starzenia się”²³. Świeże i szokujące propozycje impresjonizmu zyskały wkrótce rozwinięcie (lub wręcz zakwestionowanie) w aktywności postimpresjonistów: w pointylistycznych reinterpretacjach Georges’a Seurata i Paula Signaca, w autorskich eksperymentach Cézanne’a, z jego uporczywym konstruktywizmem form kwestionującym impulsywność impresjonistycznych notacji, w niezwykle emocjonalnej i sugestywnej, pełnej gwałtownych gestów twórczości Vincenta van Gogha, w ekspresyjno-symbolicznych notacjach Odilona Redona, wreszcie w zwartości i dekoracyjności płaszczyzn (komórek) barwnych (uciekającego od nowoczesności) Paula Gauguina, w poszukiwaniach nabistów i przedstawicieli Szkoły z Pont-Aven. Trzeba tu także wspomnieć o dziewiętnastowiecznym eklektyzmie „złotego środka”, o artystycznych reinterpretacjach czy to Gustava Moreau, czy Pierre-Cécile’a Puvis de Chavannes, z jego „melancholijno-mizerabilistycznym naturalizmem *Biednego rybaka*”²⁴, o odrodzonym symbolizmie końca wieku, twórczości Arnolda Böcklina, skandalizującej i prowokującej sztuce Pierre’a Bonnarda czy zawłaszczającej

22 Przywołuję za: A. KUCZYŃSKA: *Sztuka jako filozofia w kulturze renesansu włoskiego*. Warszawa 1988, s. 137.

23 H. LÜBBE: *O powiązaniu naszej teraźniejszości z przeszłością*. W: *Estetyka w świecie...*, s. 15.

24 M. PORĘBSKI: *Dzieje sztuki w zarysie...*, s. 153.

marginesy „reporterskiej” twórczości Henriego de Toulouse-Lautreca. W kontekście tych reorganizacji ostatecznemu uprawomocnieniu – przynajmniej w tym czasie – podlegała autonomiczność rzeczywistości dzieła sztuki, wyzwolona w zasadzie z wszelkich wcześniejszych uwikłań. Siłą rzeczy chodzi o strukturę formalną, niepodlegającą jakimkolwiek uniwersalnym regulacjom estetycznym, ograniczeniom tematycznym czy ikonograficznym. Nie znajdujemy już tutaj ahistorycznych czy akontekstualnych prawideł i zasad, jakiegoś artystycznego *constans*, poza mechanizmem ciągłego redefiniowania granic sztuki i doświadczenia artystycznego. Przestały obowiązywać estetyczne niezmienniki, podobnie przezwyciężono stałość estetycznych struktur. Również modny na przełomie wieków modernizm (tym razem posługując się tym pojęciem, mam na myśli wyłącznie synonim Modern Art/Jugenstilus/Secesji/El Modernismo/Liberty) okazał się na swój sposób antytradycjonalistyczny, antyakademicki i antyeklektyczny. Zwróciwszy się przeciw seryjnie produkowanej tandecie, zdawał się estetyzującą rzeczywistość (codziennność) rewolucją. Wyrafinowane stylistycznie realizacje odnajdujemy w architekturze (Victor Horta, Henry van de Velde, Antonio Gaudi, Louis Henry Sullivan, Otto Wagner, Joseph Olbrich), w malarstwie (na przykład Gustav Klimt), w ilustracjach książkowych i graficznych, w plakacie, w rzemiośle artystycznym, w meblarstwie, ceramice, jubilerstwie czy witrażownictwie. Kontynuując to pobieżne zestawienie, odnotujemy kolejne „-izmy”; najbardziej bodaj rewolucyjne i obrazoburcze wobec tradycji nurty twórczości nowoczesnej (tak zwanej pierwszej awangardy): kubizm, fowizm, ekspresjonizm, abstrakcjonizm, suprematyzm, konstruktywizm, futuryzm, dadaizm czy surrealizm. To zjawiska intrygujące nie tylko z powodu dalszych reorganizacji w obrębie form notacji oraz plastycznej ekspresji, różnorodności artystycznych manifestacji oraz reprezentujących je artystycznych temperamentów, ale nade wszystko ze względu na skalę redefinicji dzieła i pola sztuki, włączając w to alternatywne wobec tradycji i klasycznego paradygmatu koncepcyjne warianty sztuki. Tutaj znów oryginalność staje w centrum uwagi i to jakby in-

tensywniej niż wcześniej. Lecz „oryginalność awangardy nie jest już tylko – co podkreśla przywoływana w poprzednich szkicach Rosalind Krauss – odrzuceniem przeszłości czy jej negacją, ale – dosłownym początkiem, zaczynaniem od zera, narodzinami”²⁵. Zważywszy na cele i możliwości tego szkicu, trudno uwzględnić związaną z tymi nurtami różnorodność zagadnień czy wewnętrznych stratyfikacji, zwróćmy się zatem ponownie ku kwestiom pozostającym w bezpośredniej styczności do problemu oryginalności sztuki. Uogólniając zamysł awangardy, można powtórzyć za Umberto Eco: „Awangarda niszczy przeszłość, zniekształca ją [...]. Potem awangarda idzie dalej, unicestwia zniszczony przedtem symbol, dochodzi do abstrakcji, bezprzedmiotowości; dalej kolejno do płótna czystego, pociętego, wreszcie spalonego, w architekturze będzie to wymóg minimalny *curtain wall*, budynek w kształcie walca, czysty prostopadłościan, w literaturze – zniszczenie ciągłości wypowiedzi [...] aż do milczenia albo niezapisanej stronicy, w muzyce – przejście od atonalności do hałasu, do absolutnej ciszy”²⁶. W interesującym nas obszarze dalszej przebudowie podległo rozumienie przestrzeni i organizacja struktury wizualnej obrazu. Wspomniałem, iż dawny porządek wizualny sztuki/obrazu oparty na zasadach przestrzeni linearnej zakwestionował już impresjonizm, totalnej dekonstrukcji dokonał jednak kubizm ze swoją skłonnością do atomizacji form i „manifestacyjną niespójnością”. Fowizm z kolei podporządkował całość struktury dzieła sugestywności barw, rezygnując całkowicie z tradycyjnej opisowo-obiektywizującej funkcji koloru. Ekspresjonizm okazał się rewizją impresjonizmu i naturalizmu, a także konstruktywizmu. Wyrosły z doświadczeń sztuki Van Gogha zwrócił się ku pierwotnej prostocie i ekspresji, ku dramatycznym, niemal atawistycznym gestom i defor-

25 R.E. KRAUSS: *Oryginalność awangardy...*, s. 163. Choć nie powinniśmy też nazbyt pochopnie wykluczać, że może żaden z wielkich przedstawicieli „heroicznej moderny” jednak „nie żywił obłąkańczej myśli, jakoby zaczynał od zera”. H.M. ENZENSBERGER: *Józefina i ja*. Przeł. A. KOPACKI. Kraków 2008, s. 29.

26 U. ECO: *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*. W: IDEM: *Imię róży*. Przeł. A. SZYMANOWSKI. Warszawa 1991, s. 617–618.

macjom, które konkretyzowała żywa, intensywna kolorystyka oraz dosadny, zdecydowany „szkielet graficzny”. Wszystko swobodnie zestawiane i podporządkowane wyłącznie wewnętrznej logice dzieła. Radykalny krok dalej czyni abstrakcjonizm, a zwłaszcza rygorystyczny suprematyzm, sprowadzając doświadczenie formy do tego, co elementarne – do bezprzedmiotowej czystej materii malarskiej z jednej strony, z drugiej zaś – do granicy obecności (Malewicz, *Biały kwadrat na białym tle*). Sztuka przełomu wieków, a szczególnie sztuka pierwszej awangardy to w pewnym stopniu również powrót do twórczości zaangażowanej: społecznie, ideologicznie, politycznie. W odróżnieniu jednak od zaangażowanego historyzmu pierwszej połowy stulecia i późniejszych eksperymentów formalnych w imię czystej sztuki (*l'art pour l'art*) ambicje awangardy sięgały dalej. Miała być rewolucją totalną, bezkompromisową prowokacją, obejmującą i sztukę, i życie. Stąd też ówczesne zmiany nie dotyczyły wyłącznie reorganizacji formalnych w zakresie autonomii „języka” sztuki. Z przeobrażeniami ekspresji plastycznej korespondował ferment ideologiczny. Zaangażowana ideologicznie i politycznie awangarda wieszczyła nie tylko potrzebę dekonstrukcji dawnej sztuki, ale też dotychczasowego porządku (futuryzm, dadaizm, surrealizm). Awangarda prowokowała, gorszyła, atakowała; (niejednokrotnie) proklamowała agresywny, „aksjologiczny nihilizm (Duchamp, futuryści), manifestujący się niechęcią do uznanych wartości [...]”, czyniąc zeń „[...] preludium procesu przewartościowania wszelkich wartości i budowania »nowego« po nowemu”²⁷. W pewnym stopniu idee te podzielał również konstruktywizm, chociaż nie był kierunkiem *stricto* społecznie zaangażowanym. Od politycznych, społecznych uwikłań, prowokacyjnej antytradycjonalistycznej ideologii nie stronił natomiast futuryzm. Nie stronił także od „postdywizjonistycznych”, instynktownych eksperymentów formalnych, od futuro-kubistycznych i futuro-abstrakcyjnych reinterpretacji, od notacji ruchu, gloryfikacji zmiany i postępu,

27 N. WITEK: *Wiedza zatroskana, czyli mała antologia niepokojów*. Cieszyn 2000, s. 51.

maszyny i nowoczesności²⁸, wreszcie „koncepcji permanentnej rewolucji”²⁹ i „permanentnej insurekcji” sztuki. W podobnym duchu kształtował się dadaizm, później surrealizm, choć w przypadku tego ostatniego, trzeba to jasno stwierdzić, praktyka artystyczna poprzedzała założenia programowe. Surrealizm otwiera się na podświadomość i eksplorację marzeń sennych. Opowiada się za spontaniczną kreacją, w automatyzmie i przypadku dostrzega nieznane dotąd możliwości poetyckiego i artystycznego wyrazu. Aleatoryczne zestawienia, dziwne kompilacje czynione spontanicznie, bezrefleksyjnie i automatycznie uwalniają potęgę wyobraźni, fundament surrealistycznej praktyki twórczej. „Tylko wyobraźnia mówi mi o tym – przypomni w *Maniście* Breton – co może być”³⁰. Zamykam przegląd przywołaniem surrealizmu, bynajmniej nie ze względu, że kierunek ten wieńczy i wyczerpuje skłonność sztuki do ciągłych reorganizacji czy eksperymentów. Te z powodzeniem trwają do dziś, a nawet podległy różnomedialnej intensyfikacji, skutecznie problematyzując nie tylko tożsamość dzieła (wytwory o „wahliwej tożsamości”³¹), ale też granice doświadczenia artystycznego – zmienne i ciężące ku temu, co po-

28 „Program futurystyczny był dokładnym przeciwieństwem poglądów tych artystów, którzy, od Gauguina po ekspresjonistów, optowali za prymitywizmem, negatywnie oceniając skutki postępu przemysłowego i pozytywistycznych mitów społeczeństwa klasy średniej”. G. LISTA: *Futuryzm*. Przeł. E. GORZĄDEK. Warszawa 2002, s. 46.

29 Ibidem, s. 29.

30 A. BRETON: *Manifest surrealizmu*. W: A. WAŻYK: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka*. Warszawa 1973, s. 62.

31 Alicja Kępińska, myśląc o „wahliwej tożsamości” współczesnych dzieł sztuki, pisze wprost, „że są to często obiekty nieidentyfikowalne (nawet nie wiemy, czy artysta sam je wykonał). Co więcej – wyhamowują one w nas samą potrzebę identyfikacji, osłabiają wytworzony przez kulturę nawyk porządkowania świata poprzez rozpoznawanie jego składników. Jako nietożsame, sprawiają kłopot leksykalnej warstwie języka, nie dają się opatrzyć nazwą. Nie można ich zatem sklasyfikować, znaleźć dla nich rodziny wśród innych przedmiotów. Są obiektami osobnymi, a więc uwolnionymi od standardów kontekstu kulturowego. Ich dynamika wyraża właśnie z tego uwolnienia; a jest ono częścią szerszego procesu zachodzącego w sztuce w organizmie sztuki – procesu przemieszczeń i rozszczepień planów wi-

tencjalne. Nie może być inaczej, gdy ponowoczesna twórczość zdaje się jak nigdy dotąd pluralistyczna i transdyscyplinarna, tak w zakresie wariantów koncepcyjnych, jak i praktyki artystycznej; gdy dopuszcza niemal wszystko, nie wykluczając niczego; gdy wreszcie systematycznie falsyfikuje i czyni wyłącznie tymczasowymi kolejne próby definicyjnego dookreślenia dzisiejszej sztuki. Nigdy wcześniej nie mieliśmy też do czynienia ze współwystępowaniem różnych paradygmatów artystycznych (a to sprawa niebagatelna) i w konsekwencji z nieograniczonością formuł oraz strategii eksplorujących nawet to, co – Jean Francois Lyotard – określał swego czasu mianem „niewypowiadalnego i niewidzialnego”³². Współczesna (postmodernistyczna) sztuka „poszerza więc nieograniczenie niemal zakres mediów wyrazowych, ustanawiając (w różnych swoich aspektach, wymiarach) coraz to nowe słupki graniczne – tylko po to, by je niebawem znów przesunąć”³³. W efekcie fundamentalne niegdyś pytania o kryteria artystyczności zastąpiły pytania o granice doświadczenia estetycznego, o to, co nie tyle sztuką było i jest, ile co może nią być. Innymi słowy nieustanna transgresja trwa, jednak potencjał tych procesów wywołał modernizm swoim pragnieniem nowości, źródłowości, oryginalności, swoją „antytradycjonalistyczną energią”³⁴ i nadzieją ciągłego „zaczynania od zera”. A surrealizm w pewnym stopniu projekt modernizmu wieńczy i zamyka zarazem. Wieńczy nasilającą się od romantyzmu skalę artystycznych redefinicji. Bezsprzecznie należy też do kierunków najbardziej wyrazistych, a mając na uwadze automatyzm twórczy, praktykę montażu³⁵ i eksperymenty z podświadomością,

dzenia, który prowadzi do nieoczekiwanych otwarć i przyływu zjawisk niedefiniowalnych”. A. KĘPIŃSKA: *Sztuka w kulturze płynności*. Poznań 2003, s. 33.

32 J.F. LYOTARD: *Filozofia i malarstwo w epoce eksperymentu*. Przeł. M.P. MARKOWSKI. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów...*

33 A. ZEIDLER-JANISZEWSKA, R. KUBICKI: *Poszerzanie granic...*, s. 48.

34 T. ADORNO: *Teoria estetyczna*. Przeł. K. KRZEMIENIOWA. Warszawa 1994, s. 44.

35 To działanie, choć wyrastające z praktyki kubizmu, również okazuje się niezwykle rewolucyjne. „Dodanie fragmentów rzeczywistości do dzieła sztuki dokumentnie bowiem je przekształca. Twórcy – jak pisze Jolanta Dąbkowska-Zydróż –

także najbardziej radykalnych. Przy tym wpisując się w przestrzeń nowoczesnych „-izmów”, okazuje się wobec nowoczesności krytyczny. Kwestionuje wszak znamienne dla niej supremację rozumu i racjonalności, wieszcząc zmierzch nowoczesności i nieodległą rewizję modernistycznych standardów.

Przejdźmy zatem do podsumowania i konkluzji. Jak wspomniałem, przedstawione zestawienie jest efektem pewnego widzenia sztuki nowoczesnej; widzenia wprawdzie nie pozbawionego mankamentów i zastrzeżeń, ale mimo wszystko dominującego w dyskursie nie tylko historii sztuki. Wyłaniający się zeń obraz sztuki tego czasu to przestrzeń nieustannych zmian i przekształceń, modernizacji i innowacji. „Ten tylko żyje, kto odrzuca wczorajsze przekonania” głosił Kazimierz Malewicz³⁶. Uogólniając i bilansując skalę przedstawionych reorganizacji artystycznych, w szczególności drugiej połowy dziewiętnastego wieku i pierwszego trzydziestolecia ubiegłego wieku (zmierzchu nowoczesności³⁷), nie powinniśmy zapominać, że zdyskredytowano wówczas w zasadzie wszystkie obowiązujące wcześniej, fundamentalne dla sztuki niezmienniki estetyczne, w tym także te – rzekomo – o esencjalistycznej, istotowej proveniencji. Piszę „rzekomo”, bo jeśli za takie uchodziły, to dziś już wiemy, że nie rozstrzygały o tym żadne akontekstualne, uniwersalne przesłanki, a wyłącznie racje podzielane w obrębie konkretnej wspólnoty interpretacyjnej³⁸. Zakwe-

nie tylko nadają obrazom inny status od momentu, gdy związki z rzeczywistością, charakterystyczne dla organicznego dzieła sztuki, przestają istnieć. Nie są one już znakami wskazującymi na rzeczywistość, są rzeczywistością samą”. J. DĄBKOWSKA-ZYDRON: *Kulturotwórcza rola surrealizmu*. Poznań 1999, s. 164.

36 Przywołuję za: R.E. KRAUSS: *Oryginalność awangardy...*, s. 163.

37 Skłaniam się tutaj do założenia, że projekt kultury nowoczesnej sformułowała oświecenie, a jego kres wyznaczały kolejno: diagnoza kryzysu kultury europejskiej okresu międzywojnia, dramat pierwszej wojny światowej, wreszcie hekatomba drugiej wojny. Za symboliczną cezurę można wprawdzie przyjąć rok 1945, ale realne zmiany w kulturze europejskiej nastąpiły dopiero w latach sześćdziesiątych. Szerzej piszę o tym w: R. SOLIK: *Pejzaże sztuki, konteksty sztuki*. Cieszyn 2007.

38 Szerzej o tym pisze S. FISH: *Interpretacja, retoryka, polityka...* Zwłaszcza eseje: *Zwykłe okoliczności, język dosłowny, bezpośrednie akty mowy, to, co normalne, po-*

stionowano tedy dominujące dotąd w sztuce dążności artystyczno-estetyczne, w tym odżywające co jakiś czas tendencje i mechanizmy rewindykacyjne, stanowiące wyraz programowo ukierunkowanych powrotów do źródeł, wzorów, rozwiązań, formacji, ucieleśniających podobno ponadhistoryczne ideały sztuki. Skłonności stabilizujące, restauratywne, zastąpiono projektem nieprzerwanego postępu, nieustannej modernizacji, „retoryką szoku” i artystycznych prowokacji. „Nabraliśmy szczególnego przyzwyczajenia, by za miernego uważać każdego artystę, który u początków swej kariery nie szokuje i nie jest przedmiotem obelg i kpin”³⁹, komentuje ówczesne nastawienia i oczekiwania Paul Valéry. Zakwestionowano inwarianty determinujące dotychczasowe pojmowanie dzieła sztuki w wymiarze zarówno semantycznym, formalnym, jak i koncepcyjnym. Nie tylko tradycyjną niegdyś supremację treści nad formą, która zwyczajowo warunkowała kwestie formalne i wyrazowe, ale też hierarchię tematów i godnych sztuki fabuł. Niegdyśjsze sprzężenie treści i formy skutecznie rozwiązano, całkowicie redefiniując relacje w imię nadrzędności rozwiązań plastycznych. W kontekście kolejnych „-izmów” rewizji poddano również koncepcję obrazu, nie tyle jako obecności nieobecnego, ile struktury kształtowanej zwykle na zasadzie analogii wobec rzeczywistości pozaartystycznej. Prymat „dialogowego spotkania” sztuki z naturą i rzeczywistością, w którym to te ostatnie miały być rozpoznawalne i przedstawiane w swym zewnętrznym kształcie, zastąpiły tendencje subiektywizujące, a nawet skłonności do „totalnego przewartościowania”⁴⁰ (awangarda). W efekcie, idąc jeszcze dalej, zakwestionowano „przedstawieniowy”/figuracywny profil sztuki, niewzru-

toczne, oczywiste, zrozumiałe samo przez się i inne szczególne przypadki; Co czyni interpretację możliwą do przyjęcia.

39 P. VALÉRY: *Degas, taniec, rysunek*. W: IDEM. *Rzeczy przemilczane. Z pism o sztuce*. Przeł. J. GUZE. Warszawa 1974, s. 102.

40 Por. E. CHOJECKA: *Słowo wstępne*. W: *Sztuka i natura*. Red. E. CHOJECKA. Katowice 1991. Autorka pisze wprawdzie o zmieniających się w diachronicznym ujęciu relacjach sztuki i natury, ale z powodzeniem zależności te można również odnieść do interesujących nas tutaj reorganizacji formalno-wyrazowych sztuki nowoczesnej.

szony imperatyw (inwariant) wizualności, poczynawszy od malarstwa paleolitycznego do czasu abstrakcyjnych *Kompozycji* i *Interpretacji* Wassilego Kandinskiego. A to zmiana na poziomie paradygmatycznym (niefiguracywny paradygmat artystyczny), zdecydowanie redefiniująca dotychczasowe pojmowanie obrazu. Przewartościowano także racjonalną procesualność aktu twórczego zwyczajowo utożsamianą z normami i regułami wykonawstwa (zwłaszcza estetyki normatywne i akademizm). Owe normy i zasady wyznaczały nie tylko określoność praktyki twórczej, ale – co za tym idzie – stanowiły rekojmię jakościowego statusu powoływanych na ich podstawie artefaktów. Wtedy porzucone, ustąpiły miejsca rozwiązaniom doraźnym, różnopostaciowym, kontekstualnym, coraz bardziej zindywidualizowanym. Niewzruszony niegdyś prymat „świadomościowego”, racjonalnego kształtowania dzieła zastąpiła na różne sposoby akcentowana koegzystencja świadomego i nieświadomego, ze szczególnym uwzględnieniem twórczego potencjału podświadomości, intuicji i czystej ekspresji. Co więcej, „heterogeniczna wielość” artystycznych manifestacji tego czasu przełożyła się także na ambiwalentne pojmowanie genealogii dzieła i procesu twórczego, przez samych artystów zarówno mitologizowanego (romantyzm), jak i ostentacyjnie demitologizowanego (dadaizm, surrealizm).

Dotąd mówiliśmy o postępujących reorganizacjach w zakresie „języka” form i plastycznych notacji, mniej lub bardziej rewolucyjnych (od romantyzmu przez impresjonizm, postimpresjonizm, po ekspresjonizm, kubizm, futurizm, surrealizm), a nawet paradygmatycznie odrębnych (abstrakcjonizm). Czas by wspomnieć o rewolucji totalnej, zakwestionowaniu samej potrzeby takiego ukształtowania. Chodzi o sprzeciw wobec nieodzowności formalno-ekspresyjnego ustruktrowania⁴¹ (dadaizm), a co za tym idzie konieczności ingerencji autora

41 Odwołuję się tutaj do koncepcji ustruktrowania Stefana Morawskiego, jako własności koniecznej i konstytuującej tradycyjnie rozumiane dzieło sztuki. Według Morawskiego dzieło to „przedmiot odpowiednio ustruktrowany, będący rezultatem wysoce sprawnych czynności [...]. Ustruktrowanie owego przedmiotu jest tego rodzaju, iż stanowi on dającą się wydzielić z tła całość formalno-ekspre-

w tworzywo. Ingerencji uposażającej obiekt w określone, percepcyjnie uchwytnie własności; zobiektywizowane i upostaciowione w materii, podobno autonomiczne i niezależne od odbiorcy i kontekstów. Tkwiące wyłącznie po stronie dzieła (zgodnie ze zdrowym rozsądkiem i starą Arystotelesowską zasadą, iż nic, co należy do zamkniętej rzeczywistości wytworu i tekstu, nie może być wobec niego zewnętrzne⁴²). Dotąd nie sposób było myśleć o sztuce jako o czymś nieustrukturyowanym. Własności/cechy dystynktywne stanowiły bezsprzeczne wyznaczniki klasyfikacji i opisu dzieła sztuki oraz kryteria rozstrzygające o jego kategorialnej przynależności do nurtu, gatunku, stylu. Warunkowały nie tylko specyficzność i artystyczność przedsięwzięcia, ale także, o czym przypomina Ryszard Nycz, samą percepcję, nierozdzielnie niegdyś wiązaną najpierw z identyfikacją cech i walorów formalnych obiektu⁴³, potem z identyfikacją obiektu jako dzieła sztuki. Perspektywa zmienia się zupełnie, gdy pojawiły się realizacje nieustrukturyowane, kwestionujące samoreferencyjność obiektów sztuki i przedmiotową ontologię sztuki⁴⁴. Oto bowiem podano w wątpliwość, zdawałoby się, niewzruszony wcześniej aksjomat sztuki; obalono nie tylko konstytuujący tradycję twórczości rękodzielnej fundament es-

syjną [...]. Całość owa jako wytwór określonej indywidualności wyróżnia się od innych całości; cechy indywidualne [...] uchwytnie są w samej materii i kompozycji dzieła". S. MORAWSKI: *Pojmowanie dzieła sztuki dawniej i dzisiaj*. W: IDEM: *Na zakręcie od sztuki do po-sztuki*. Kraków 1985, s. 177.

42 Por. W. KALAGA: *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*. Kraków 2001, szczególnie rozdział V: *Mgławice tekstu*, podrozdział: *Zamknięcie ram*.

43 R. NYCZ: *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. NYCZ. Kraków 2006, s. 10–11.

44 Korzystam z koncepcji „przedmiotowej ontologii” sztuki tradycyjnej, ustrukturyowanej, rękodzielnej, przejawiającej się przedmiotowo, w odpowiednio ukształtowanej przez twórcę materii. „Ontologia sztuki klasycznej to ontologia rzeczy, przedmiotu, przestrzeni, statyczności; odpowiada jej estetyka mimetyczna, estetyka nieruchomych obrazów”. Por. K. WILKOSZEWSKA: *Estetyki nowych mediów*. W: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*. Red. K. WILKOSZEWSKA. Kraków 1999, s. 13.

tetyczny, ale też pojmowanie sztuki jako wyłącznie domeny rękodzieła. Podobnie zakwestionowano adekwatność zwyczajowego dyskursu nad formą dzieła. A stąd krok już tylko do wyrastającej z doświadczenia „rzeczy gotowych” idei twórczości konceptualnej i w konsekwencji (jeśli tak można powiedzieć, uwzględniając nasze zapatrywania na naturę dzieła) hybrydalnej natury dzieła sztuki. W sytuacji, gdy nie sposób rozstrzygać o statusie artystyczności na podstawie własności samego obiektu ze względu na brak ustruktutowania, kompletność, organiczność i całościowość dzieła sztuki podlegają rozszczepieniu. Zważywszy, że będzie o tym jeszcze mowa w dalszej części pracy, tutaj ograniczę się do zasygnalizowania tego problemu jako (na razie) wyłącznie uwydatnionego przez dadaizm precedensu. Świadoma rezygnacja z ustruktutowania powoduje, iż nie znajdujemy w strukturze obiektu oparcia dla naszych rodzajowych kwalifikacji niczego, co z perspektywy samego przedmiotu usprawiedliwiałoby jego kategorialną przynależność do obszaru sztuki. Obecność „rzeczy gotowych” radykalnie przeformułowała nasze nastawienia wobec dzieła sztuki, w głównej mierze w tym sensie, że perceptualne doświadczenie sztuki zastąpiono/uzupełniono konceptualnym. Niczym nieróżniący się od innych, seryjnie wyprodukowany duchampowski pisuar nie stanowi dzieła sztuki sam w sobie i sam przez się, a jedynie poprzez konieczną konceptualizację. Jego „artystyczność” zależy od kognitywnych operacji. W efekcie powinniśmy mieć na uwadze, że „konceptualny wytwór artystyczny [a źródła tego znajdujemy właśnie w dadaizmie – R.S.] rozdziela się na dwa odrębne obiekty, ściśle powiązane ze sobą”, choć „o odmiennej charakterystyce ontycznej”⁴⁵. Pierwszy to artefakt, drugi to „konceptualny projekt artystyczny”. Artefakt „tworzony z rozmaitych materialnych elementów zaaranżowanych w pewien znaczący układ przez artystę, [...] stanowi wyłącznie kontekst dla [rozstrzygających o kategorialnej przynależności – R.S.] aktywno-

45 R.W. KLUSZCZYŃSKI: *Konceptualizm a sztuka interaktywna. Analiza polskich przykładów*. „Sztuka i Dokumentacja” 2012, nr 6. Dostępne w Internecie: http://www.doc.art.pl/pdf_sid6/kluszczyński.r_SID6.pdf [data dostępu: 6.05.2017].

ności mentalnych odbiorcy prowadzących do ustanowienia projektu”. Niemniej – podkreśla dalej Ryszard Kluszczyński – obie te składowe „pomimo swego zróżnicowanego sposobu istnienia, statusu oraz odgrywanych ról, [...] wspólnie wyznaczają zakres dzieła sztuki konceptualnej”⁴⁶.

Jakie płyną z tego zestawienia i przeglądu konkluzje dla rozważanej tutaj problematyki? Jak ustaliliśmy we wcześniejszych szkicach, semantyczna reorganizacja pojęcia oryginalności nastąpiła około połowy osiemnastego wieku. Tendencje te umocnił romantyzm, a ściślej romantyczna koncepcja dzieła literackiego jako realizacji nade wszystko autorskiej, indywidualnej, przez to niepowtarzalnej. Z czasem dążności te przeniknęły do praktyki artystycznej, zwłaszcza przedstawionych wyżej modernistycznych „-izmów”. Pozostawiając na uboczu spory niektórych historyków sztuki co do obrazu i przesłanek oceny kultury artystycznej tego czasu, uzasadnione wydaje się stwierdzenie, iż nowoczesność (zwłaszcza od lat siedemdziesiątych dziewiętnastego wieku) stanowi szczególnie sprzyjający dyskursowi o oryginalności kontekst. I chodzi tu o szeroki kontekst kultury, nie tylko kulturę artystyczną. Wszak „bezwzględne odrzucenie przeszłości było istotnym składnikiem modernizmu”⁴⁷ jako takiego, a jego „wezwania do modernizacji”, zmiany, racjonalizacji i innowacyjności, chociaż znakomicie korespondowały ze sposobem pojmowania oryginalności, nie ograniczały się do praktyki artystycznej i literackiej. Do krótkowzrocznych komunałów trzeba by tedy dopisać stwierdzenie, że skłonność ówczesnej twórczości do modernizacji, nowości, eksperymentów sycona była jedynie pragnieniem oryginalności. Siła i atrakcyjność pojęć kształtuje się zwykle w perspektywie kontekstualnej, a ta zdaje się nadrzędnym determinantem układanki, bo przecież nowoczesna reinterpretacja oryginalności z pewnością nie pozostawała obojętna wobec „świadości epoki, ustosunkowującej się do [...] przeszłości [w przewa-

46 Ibidem.

47 A. HUYSEN: *Nad mapą postmodernizmu...*, s. 465.

dze po to – R.S.], aby samej móc pojmować się jako rezultat przejścia od starego do nowego⁴⁸. Te więc dążności, o których tu mowa i które obserwujemy na gruncie praktyki artystycznej, determinował szerszy kontekst kultury nowoczesnej, z jej narracją zmiany i postępu, z jej odmiennym spojrzeniem na tradycję i autorytety, z jej fascynacją nowością i pragnieniem innowacji. Oczywiście przypomnijmy, że ta wielokrotnie razy podkreślana tutaj dyspozycja sztuki nowoczesnej do nieustannych reorganizacji artystycznych zyskiwała różne oceny i interpretacje. Jak to zwykle bywa na gruncie humanistyki i dyskusji, na polu materii tak złożonej i różnorodnej niełatwo o porozumienie. Nie można więc wykluczyć przerysowań, dylematów, wątpliwości, choć przecież stały za nimi określone przesłanki i założenia. Być może niektórzy przeskalowali znaczenie i intensywność wspomnianych reorganizacji, nazbyt admirując „niezależnych” kosztem „oficjalnych”; inni może przesadnie zbagatelizowali konsekwencje tychże przekształceń. Swego czasu również Wiesław Juszczak pisał, że „w formowaniu się obrazu kultury artystycznej owej epoki oraz w ocenie i akceptowaniu jej dokonań święcił triumf jeden z najbardziej zwodniczych, najniebezpieczniejszych mitów zagrażających historycznemu poznaniu, deformujących [...] wizerunek odtwarzanej przeszłości: mit prekursorstwa⁴⁹. Podobna krytyka skłania do czujności, niewątpliwie ćwiczy wrażliwość, tym bardziej że idea prekursorstwa jakże mocno zdaje się z oryginalnością spowinowacana. Ostrożny byłbym jednak w formułowaniu i podtrzymywaniu podobnych zarzutów nie tylko w zakresie domniemanego nadwartościowania prekursorstwa w kontekście obrazu sztuki tego czasu, ale też historycznych rekonstrukcji oraz poznania „odtworzonej przeszłości”, bo przeszłość jako taka – współczesna samowiedza podpowiada nam to wyraźnie – nie tylko nie jest odtwarzana, ale wymaga takich samych interpretacyjnych rekonstrukcji (zabiegów),

48 J. HABERMAS: *Modernizm – niedokończony projekt...*, s. 27.

49 W. JUSZCZAK: *Dziwny naturalizm i realizm uduchowiony*. „Teksty” 1974, nr 6(17), s. 100.

jak reprezentujące ją teksty kultury. Ostrożny byłbym również z tego powodu, że zdecydowana większość badaczy zajmujących się interesującą nas tutaj przestrzenią, w imperatywie zmiany, nowości, prekursorstwa dostrzegła nie tyle dyskursywną opresję „metody” nad „prawdą”, co raczej swoisty „rys” nowoczesności, wyznaczający jedną z naczelnych tendencji tej formacji. W opozycji bowiem do zabiegów stabilizacyjnych, ukierunkowanych na utrwalanie stanu rzeczy, nowoczesność dąży ku zmianom w imię wieszczonego (realnego czy rzekomego) postępu. „Konwencjonalna retoryka pooświeceniowa – pisze Chris Jenks – zdawała się stwierdzać, że to, co jest, nie może być lepsze, że musimy antycypować i przyspieszać nadejście kolejnego etapu naszej kulturowej ewolucji, że to, co jest teraz realizowane, było wielkim pragnieniem przeszłości”⁵⁰. Podzielając przeświadczenia większości, prekursorstwa nie wiąże wyłącznie z profilem oglądu preferowanym przez dyskursy teorii, wtórne (w tym przypadku) wobec praktyki artystycznej i jej redefiniujących pole sztuki możliwości. I choć taka narracja niewątpliwie przeważa, zdaje się związana nade wszystko z dwoma kwestiami, w których to należy widzieć zasadnicze przyczyny tego stanu rzeczy. Po pierwsze, z racjami szerokiego kontekstu nowoczesności, stanowiącymi wyraz relevantnych struktur pozaartystycznej rzeczywistości, których dzieło sztuki zdaje się symptomem zwłaszcza w aspekcie aksjonormatywnym. Po drugie, z intencjonalnością i radykalnością wystąpień samych artystów. Wszelako „Picasso, Pound, Strawiński – czuli się w tym samym stopniu burzycielami sztuki, co jej pionierami, a jeśli oni tak o sobie nie myśleli, określali ich w ten sposób krytycy: bo z jednej strony Picasso, Pound i Strawiński kładli nowe fundamenty, a z drugiej kopali grób poprzedzającej ich tradycji artystycznej, z której wyrosli”⁵¹. Nie przekładajmy też „pretensji do oryginalności” czy dekla-

50 CH. JENKS: *Kultura*. Przeł. W.J. BURSZA. Poznań 1999, s. 135.

51 J. BARTH: *Opowiadać dalej. Opowiadania*. Przeł. M. ŚWIERKOCKI. Warszawa 1999, s. 21. Symptomatyczny obraz tych tendencji kreśli także występujący w dyskursie o nowoczesności zakres pojęć. Kategorie przełomu, postępu, nowości,

rowanego prekursorstwa na oryginalność rozwiązań; pragnienie nie jest bynajmniej tożsame ze spełnieniem, samo zaś proklamowanie jednego czy drugiego nie gwarantuje twórczości odpowiadającej tym założeniom. Problem wydaje się przy tym bardziej jeszcze złożony, bo przecież pamiętamy, iż nie każda zmiana, nowość, różnica czy reorganizacja oznaczają oryginalność. Inne nie znaczy zawsze oryginalne. Podobnie „antytradycjonalistyczna energia” nowoczesności nie przekreślała dialogu i powiązań z przeszłością, a to nie tylko nie unicestwiała dawności, lecz nawet czyniło ją nieodzownym substratem aktualności.

Reasumując, nie kryję, daleki jestem w tym miejscu od rozstrzygania/orzekania o ewentualnej oryginalności bądź nieoryginalności ówczesnej sztuki. Nie dość, że tego nie czynię, to przyznam jeszcze, że z obecnej perspektywy wydaje się to dyskusyjne, zważywszy – o czym była już wcześniej mowa – na relacyjną, względną, dynamiczną naturę podobnych kwalifikacji, kształtowanych nieuchronnie kontekstualnie. „Operacja zmiany kontekstu jest wprawdzie chlebem powszednim w interpretacji”, ale morał z tego taki, że wszelkie znaczenia i kwalifikacje „choć relatywnie zawsze określone, jako takie nigdy nie będą ustalone raz na zawsze”⁵². Oryginalność

zmiany odmieniane są tam przez wszystkie przypadki. Intensywność przeobrażeń sztuki modernistycznej kwitują (przykładowo) pojęcia: „erupcji” (Margolis), „modernistycznego początku”, „nowej perspektywy”, „teraźniejszości doświadczanej *de novo*”, „permanentnej insurekcji” (Krauss), „antytradycjonalistycznej energii” (Adorno), „tworzenia nowych form” (Bauman), „nowej praktyki”. Mówi i pisze się o „przyroście nowości”, o „przegrzanym tempie następowania po sobie rodzajów sztuk” (Meier), o „nieustającej rewolucji”, „nowych teoriach”, „nowych możliwościach”, „burzliwych poszukiwaniach nowych wartości” (Gombrich), „rewolucyjnych wezwaniach” (Lista), „rewizjach”, o artystycznych i awangardowych „przegrupowaniach”, o „nowych kierunkach natarcia”, o „duchu rewolty” (Porębski), o „przesileniach” i reorganizacjach itp.

52 A. SZAHAJ: *Granice anarchizmu interpretacyjnego*. W: IDEM: *O interpretacji*. Kraków 2014 (e-book). Nie zapominajmy również o znaczeniu mechanizmów kulturowego i społecznego osławiania oryginalności/inności, które w żadnym stopniu nie pozostają obojętne wobec naszych kwalifikacji i wartościowania. Wszak „Gdy

tedy zawsze była, jest i będzie kwalifikacją doraźną (lokalną) wobec dotychczasowego stanu rzeczy i podzielanych przesłanek. Co więcej dysponujemy dziś wiedzą, że wszelka kontekstualizacja i rekontekstualizacja myślenia o problemie, chociaż fundamentalna dla refleksji humanistycznej, prowadzi do rozwiązań wyznaczanych nie tyle przez faktyczny stan rzeczy, ile przede wszystkim z horyzontu aktualnie działającej interpretacji. W każdym bowiem przypadku, niezależnie od werdyktu, „konwencjonalny”, a nie „esencjonalny” charakter podobnych kwalifikacji, odnosi je nie tyle do zobiektywizowanej, niezmiennej własności dzieła, ile raczej konkretyzacji wyznaczanej z perspektywy racji kultury oraz naszych interpretacyjnych założeń. Innymi słowy, „prawdziwość” kwalifikacji przestaje być „dwuczłonową relacją między sądem a stanem rzeczy”, przeobrażając się – jak sugeruje Ludwik Fleck – w relację „trójczłonową między sądem, »stanem rzeczy« oraz aktualnym stanem wiedzy i kultury myślowej”⁵³. Nie bez znaczenia będzie tutaj również ponowoczesna perspektywa, niewątpliwie różna od modernistycznych założeń. Jeśli bowiem modernizm na gruncie kultury i praktyki artystycznej uczynił z oryginalności wartość szczególnie pożądaną, ponowoczesność stanowisko to rewiduje, dostrzegając w niej efekt przede wszystkim koniunkturalnego dyskursu, wieszczącego oryginalność ponad wszelką miarę. Wzmocnieniem tej perspektywy wydaje się ponowoczesna świadomość uwikłań dialogicznych, dialogowanie z tradycją („przepisywanie tradycji”), nadwartościowanie znaczącego, podbudowane przeświadczeniem o tym, jakoby wszystko już napisano i opowiedziano, a kolejne teksty snują co najwyżej historii już znane, wreszcie kon-

dział sztuki lub oeuvre o wielkiej oryginalności pojawia się na scenie kultury, efektem jego inności, [...] jest zmiana rozpowszechnionych sposobów rozumienia i oczekiwań. Ten proces przyswajania może oznaczać, że w odpowiednim czasie straci ono najprawdopodobniej część odkrywczą mocy, którą posiadało na początku [...]”. D. ATTRIDGE: *Jednostkowość literatury*. Przeł. P. MOŚCICKI. Kraków 2007, s. 76.

53 Por. Z. CACKOWSKI: *Wstęp do wydania polskiego*. W: L. FLECK: *Powstanie i rozwój faktu naukowego. Wprowadzenie do nauki o stylu myślowym i kolektywie myślowym*. Przeł. M. TUSZKIEWICZ. Lublin 1986, s. 11.

cepcja intertekstualności, z jej międzytekstowymi odniesieniami oraz „relacyjnością, niesamodzielnością i zmiennym charakterem”⁵⁴ dzieła i znaczenia.

Nie interesuje mnie tym samym rezultat, spełnienie projektu, wypełnienie obietnic, kwalifikacje czynione z takiej czy innej perspektywy, bo te są i muszą być zmienne. W efekcie, jeśli nawet przychodzi oryginalność sytuować po stronie modernistycznych (awangardowych) mitów, jak uczyniła to Krauss, nie ma wątpliwości, że to jedna z najważniejszych metanarracji nowoczesności, i mniejsza o to, w jakim stopniu sztuka jej sprostaa. To, co decydujące, zdaje się związane nie tyle z samymi przejawami, estetyką szoku, przedsięwzięciami redefiniującymi pojmowanie sztuki i unieważniającymi dawne normy estetyczne, ile z zespołem podzielanych przekonań o charakterze aksjologicznym i ideologicznym. Przekonań, które „zwrócone ku mitowi modernizacji” i spowinowacone z modernistyczną fascynacją zmianą, postępem, nowością, ową ekspansywność działań artystycznych wyzwoliły i określały, które wreszcie nie pozostały objęte wobec semantycznej nowelizacji oryginalności i jej związków z praktyką artystyczną, czyniąc zeń jedną z największych pokus twórczych dwudziestego wieku. Problem w tym, że w imię tej pokusy oraz nowatorstwa i niepowtarzalności uwolniona praktyka nieustannych innowacji paradoksalnie oryginalność również podważa. „Nic się tak nie powtarza jak ekscentryczność i oryginalność”, pisał swego czasu Tadeusz Boy-Żeleński. A nic tak oryginalności nie szkodzi jak jej nadmiar.

54 R. NYCZ: *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. NYCZ. Kraków 2006, s. 173.

VII.

OD DRZWI DO DRZWI, CZYLI „AUTENTYCZNOŚĆ Z DRUGIEJ RĘKI”

Żyjemy [...] we wszechświecie osobliwie
podobnym do oryginału – rzeczy są w nim dublowane
przez scenariusz tych rzeczy¹.

¹ J. BAUDRILLARD: *Precesja symulaków*. Przeł. T. KOMENDANT. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. NYCZ. Kraków 1998, s. 187.

Mimo postępu, technologii, rewolucji medialnej, wiedzy, jaką posiadamy, która jednocześnie podpowiada nam, że nasze poznanie będzie zawsze fragmentaryczne, stronnicze, konwencjonalne i historyczne², pewność nie jest jakąś szczególną przypadłością współczesności. Możemy więc założyć, że mimo wszystko w mniejszym stopniu jej doświadczamy, niż pozornie mogłoby się to wydawać w kontekście możliwości poznawczych i technologicznych ponowoczesnej rzeczywistości. Niejednokrotnie ustępuje tedy miejsca niepewności i dezorientacji. Ale czy może być inaczej, skoro współczesną kulturę diagnozujemy jako „cywilizację przekraczania”, która uznaje „granice [...] po to tylko, by je przekraczać”, która spłascza hierarchie, unicestwia odrębności, problematyzuje kwalifikacje, neutralizuje opozycje, która wreszcie nie tyle „toleruje transgresję”, ile nieustannie ją „prowokuje”³ w skali dotąd niespotykanej. Dyle-

2 Wszak nie zapominajmy, że nie ma ucieczki od historyczności poznania, bo to nie tylko kwestia kontekstu modelującego nasze poznanie i doświadczenia świata, ale my sami – podmioty poznające – jako jaźnie historyczne w historii jesteśmy zakorzenieni. „Niemożliwe jest ahistoryczne, oderwanie od historii poznawanie, podobnie jak niemożliwe jest poznawanie socjalne, dokonywane przez izolowanego badacza. »Umysł pusty« nie postrzega, nie porównuje, nie uzupełnia, nie pogłębia: nie myśli”. L. FLECK: *Psychologia poznania naukowego. Powstanie i rozwój faktu naukowego oraz inne pisma z filozofii poznania*. Red. Z. CACKOWSKI, S. SYMOTIUK. Lublin 2006, s. 262.

3 K. POMIAN: *L'Europa sans frontière*. „Le Débat” 1992, No 68, s. 30. Cyt. za: Z. BAUMAN: *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*. Toruń 1995, s. 34.

maty niepewności/dezorientacji nie mogą być tedy obce kulturze, która, przewyciężając swoistość poszczególnych sfer, czyni je coraz bardziej transwersalnymi. Podobnie nie mogą być obce współczesnej sztuce, która niejednokrotnie, w imię tych samych bądź podobnych dążeń, jakże skutecznie redefiniuje fundamenty własnej odrębności i specyficzności; nierzadko ontologicznie wątpliwej, eksplorującej oraz zaganiającej – nieraz bez jakiegokolwiek zahamowania – wszelkie możliwe terytoria. Stąd uzasadniona wydaje się konkluzja sformułowana swego czasu przez Theodora Adorno, iż oto znaleźliśmy się w sytuacji, w której „stało się oczywiste, że wszystko, co dotyczy sztuki, przestało być oczywiste, zarówno w obrębie jej samej, jak i jej stosunku do całości, nawet jej racja istnienia”⁴. Przyznam, pogląd dosyć radykalny. Przy tym mam wątpliwości, czy rzeczywiście wszystko, co wiąże się ze sztuką (współczesną) i doświadczeniem sztuki wyzwala niepewność i dezorientację⁵. Otwartość współczesnej twórczości, w szczególności zaś skłonność praktyki artystycznej do nieustannych eksperymentów i eksploracji, zawłaszczających obszary niegdyś ze sztuką niemające nic wspólnego, niewątpliwie nie sprzyja klarowności oglądu. Sztuka jako taka, a zwłaszcza to, co interdyscyplinarny dyskurs łączy z szerokim (wieloaspektowym) polem doświadczenia dzieła, nie poddaje się łatwo werbalizacji i rodzi najróżniejsze pytania, konkluzje, dezorientacje. A sprawy skomplikują się jeszcze bardziej, gdy uwzględnimy kumulatywny rozwój sztuki oraz jej historyczną i obecną różnorodność wynikającą z wielości funkcjonujących dziś koncepcyj-

4 T. ADORNO: *Teoria estetyczna*. Przeł. K. KRZEMIENIOWA. Warszawa 1994, s. 3.

5 Dylematy oczywistości/nie-oczywistości sztuki, namysł nad tym, co ewentualnie mogło uchodzić i uchodziło w określonych okolicznościach i kontekstach historycznych za oczywiste w obrębie doświadczenia sztuki oraz ocenę kategoryczności sformułowania pozostawiam Czytelnikowi, spodziewając się w tej kwestii, co naturalne (zwłaszcza w humanistyce), opinii różnych, a nawet skrajnych. Problemem tym szerzej zajmuję się w: *Sztuka jako interpretacja. Z problemów dyskursu artystycznego*. Katowice 2012 (zwłaszcza podrozdziały: *Oczywistość postradana – dynamika obecności i nieobecności, Cztery razy oczywistość?*).

nych wariantów sztuki. W tym kontekście teza Theodora Adorna zdaje się zasadna, choć formułowanie podobnie radykalnych sądów, na czele z diagnozami śmierci i końca sztuki, wymaga ostrożności. Niepewność/nieoczywistość sztuki stała się dla Adorna faktem, wieszczy ją z pewnością i sądzę, że nie pozostaje w tej opinii (krytyce) osamotniony, nawet przez tych, którzy nie do końca podziеляją poglądy przedstawiciela szkoły frankfurckiej. Ten stan rzeczy (zresztą nie tylko w kontekście wypowiedzi Adorna) pozwala jednak na reorientację argumentów i odwrócenie wywodu, a co za tym idzie, na następującą konkluzję: doświadczając niepewności (co do której łatwo o porozumienie), nie możemy zarazem twierdzić, że w domenie sztuki jesteśmy na nią wyłącznie skazani. Sam Adorno zresztą, głosząc niepewność, niejasność, dezorientację, czyni to, jak już wspomniałem, z przekonaniem graniczącym z pewnością. Można wręcz założyć, że stanowczość tej diagnozy wynika z faktu jej oczywistości dla autora. A to uprawomocnia założenie, że w tej przestrzeni niepewności znajdziemy też racje, które nawet w nieprzejrzystej sytuacji współczesnej sztuki będzie można uznać, jeśli nie za oczywiste, to raczej za niebudzące wątpliwości. W zasadzie pewność Adorna przeczy przedstawionej przezeń tezie. Jeśli bowiem nieoczywista/problematiczna okazuje się dziś – zdaniem Adorna – nawet „racja istnienia” sztuki, to nie zmienia to faktu, że mimo wielu obiekcji (także autora *Teorii estetycznej*) ani praktyka artystyczna, ani dyskurs o sztuce w gruncie rzeczy racji tych nigdy nie przekreśliły, niezależnie od historycznych nowelizacji i obrazoburczych deklaracji. Do oczywistych kwestii współczesnej sztuki (nie mam co do tego żadnych wątpliwości) zaliczyłbym również stwierdzenie, że w dzisiejszej kulturze obrazu i wszechobecnych mediów wizualnych, reprodukcji, kalek, zastępników, substytutów, w tym także „żywych obrazów” – klonów⁶, doświadczenie sztuki w wielu

6 Por. W.J.T. MITCHELL: *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*. Przeł. Ł. ZAREMBA. Warszawa 2013, szczególnie rozdział: *Znaki życia. Klonowanie terroru*. (Ibidem, s. 43–62).

sytuacjach zyskuje wymiar pośredni, nie bezpośredni⁷. Wszelako wcale nierzadko poznajemy z „drugiej ręki”, niebezpośrednio, zaopatrzeni w narzędzia i interfejsy, które oferuje nam współczesność. Innymi słowy, nasze doświadczenie sztuki niejednokrotnie wiąże się nie tyle z dziełem jako takim, ile z jego reprodukcją i zastępnikiem. Ten ostatni w szczególności można różnie rozumieć, dostrzegając w nim zarówno metaforę dowolnej zdjęciowej reprodukcji, jak i wyzwolony z normy ekwiwalencji, symulujący autentyczność sobowtór. W każdym razie, w kulturze, w której niemal wszystko sfotografowano, zdigitalizowano, w której nieustannie monitorujemy, patrzymy, podglądamy, tworząc i korzystając z rozmaitych baz danych, jakże łatwo „estetyczne przeżycie [oryginału – R.S.] zastąpić namysłem nad reprodukcją”⁸ lub zastępnikiem. Dziś, gdy dysponujemy niemal nieograniczonym zapleczem technicznym i medialnym, możliwościami reprodukowania i multiplikowania, generując różne wcielenia uwolnionej od realności hiperrzeczywistości, łatwo o dezorientację, o niepewność, o pomylenie porządku rzeczy. Przyjrzyjmy się temu w kontekście nie tylko niepewności i dezorientacji, jakie wyzwała współczesna praktyka artystyczna i jej niezwykle ekspansywność, ale przede wszystkim w perspektywie podejmowanego tutaj zagadnienia oryginalności. Dotarliśmy oto do miejsca, w którym mechaniczne i techniczne praktyki reprodukcji znacząco dewaluują i problematyzują oryginalność, samo zaś doświadczenie

7 Piszac tu o pośredniości doświadczenia dzieła sztuki, wiąże je jednoznacznie z percepcją reprodukcji i zastępnika. Podkreślam to wyraźnie, albowiem nie ulegajmy złudzeniu, że dosłowność oglądu i spotkanie z dziełem „twarzą w twarz” czyni doświadczenie sztuki tak bezpośrednim, jak pozornie mogłoby się wydawać. Rzecz w tym, że cokolwiek postrzegamy, czynimy to zawsze w sposób uwarunkowany wcześniejszymi doświadczeniami, przefiltrowany przez nasze emocje, skojarzenia, preferencje, albowiem uwarunkowana uprzedniością percepcja i interpretacja zachodzą łącznie jako procesy współzależne i interferentne. To jednak inny aspekt „pośredniości” doświadczenia dzieła, którym się tutaj nie zajmuję.

8 A. ZEIDLER-JANISZEWSKA, R. KUBICKI: *Poszerzanie granic. Sztuka współczesna w perspektywie estetyczno-filozoficznej*. Warszawa 1999, s. 35.

oryginału, jako tego, co historyczne, prawdziwe, autorskie, przesłania niejednokrotnie „autentyczność z drugiej ręki”.

Zwykle tak bywa, i sędzę, że nie jest to przypadłością wyłącznie biernych czy umiarkowanych odbiorców sztuki, nasza znajomość artystycznych artefaktów okazuje się wynikiem nie tyle spotkania z oryginałem, ile z reprodukcjami dostępnymi niemal wszędzie: w publikacjach, opracowaniach, syntezach, monografiach, albumach, katalogach, przewodnikach, folderach, wreszcie (obecnie może przede wszystkim) w Internecie. Wszak dziś zbiory wielu muzeów i galerii, w tym tych największych i najsłynniejszych, możemy „zwiedzać” w sieci (i dobrze jeśli na tym nie poprzestajemy), oglądając detale w uszczegółowieniu czy powiększeniu, na które nie pozwala bytność w galerii. Mówiąc inaczej, nasza artystyczna świadomość zdaje się kształtowana zawsze w jakimś stopniu bez naocznej i bezpośredniej konfrontacji z opisywanym dziełem czy przedsięwzięciem. A to praktyka (zwłaszcza w kontekście reprodukcji) niejednokrotnie wiodąca na manowce: deformująca i przesłaniająca obraz rzeczywistości i z pewnością nieobojętna wobec zanikania autentyczności w ponowoczesnym świecie. Nierzadko przecież dopiero w bezpośrednim spotkaniu, w konfrontacji zdjęcia z dziełem zauważamy, że nasze dotychczasowe o nim wyobrażenia, utrwalone „pamięcią, w której zalegają klisze niegdyś zobaczonych [...] obrazów”⁹, reprodukcji, fotografii, mają się nijak do zastanej rzeczywistości. Pamiętam moje zaskoczenie intensywnością barw obrazów Paula Gauguina, której nie zdołały oddać najlepsze nawet reprodukcje i wydawnictwa. Do niczego zdają się wszelkie próby powielania i reprodukowania słynnych „złotych” obrazów Gustawa Klimta wobec czystej materii oryginałów z wiedeńskiego Górnego Belwederu (*Pocałunek* i *Judyta*¹⁰). Ale pamiętam też zaskoczenie, by nie powiedzieć rozczarowa-

9 K. ROSNER: *Hermeneutyka jako krytyka kultury*. Heidegger, Gadamer, Ricoeur. Warszawa 1991, s. 114.

10 Podobnie rzecz wygląda z obrazem Adele Bloch-Bauer I, 1907, *Złota Adele*, obecnie w wyniku restytucji w Neue Galerie, Nowy Jork.

nie, jakie wywołały niektóre realizacje prezentowane na *Wystawie sztuki francuskiej 4 x Paryż* w warszawskiej Zachęcie w 1986 roku, w oryginalnym/autentycznym wcieleniu (w wielu przypadkach) zdecydowanie mniej atrakcyjne od swoich publikacyjnych odpowiedników. Także znający jedynie z reprodukcji wystrój Nowej Zakrystii Michała Anioła w San Lorenzo, zwyczajowo publikowanych z pominięciem bryły rodowej świątyni Medyceuszy, poczuć się z pewnością zawiedzeni widokiem ascetycznego wnętrza naw, a tym bardziej surowej, niedokończonej fasady kościoła. Oczywiście, gdyby kończyło się na wspomnianych zaskoczeniach czy rozczarowaniach, nie byłoby źle, bo możemy ich doświadczyć wyłącznie w sytuacji konfrontacji z oryginałem. Gorzej, gdy nie ma to miejsca i poprzestajemy na reprodukcji. Praktyka zastępowania doświadczenia oryginału „namysłem nad reprodukcją” to, najogólniej rzecz ujmując, jedna z możliwości, które oferuje współczesność i postępująca wizualizacja dzisiejszej kultury, a z której zdarza nam się korzystać z wielu powodów, choćby z powodu zwykłego wygodnictwa. Ale można w tym także dostrzec odprysk lub, jak kto woli, konsekwencję medialnej i technologicznej rewolucji (o której pisał już choćby w latach trzydziestych w kontekście fotografii Walter Benjamin), prowadzącej do autonomizacji świata widzialnego i zastępowania rzeczywistości obrazem rzeczywistości¹¹. I nie myślę tutaj o rozmaitych „światoobrazach”, które „były z nami od zawsze”, bo „nie można było poza nie wyjść i [...] przekroczyć światoobrazu”¹², lecz o obrazie świata coraz intensywniej pozbawianym zasady ekwiwalencji. Możemy więc dyskutować o tym, w jakim stopniu współczesne media i praktyki wizualne zmieniły nasze postrzeganie świata, ale nie ulega wątpliwości, że nie pozostały wobec nich obojętne, tak samo jak nieobojętne nie pozostały wobec realnego. Może wystarczy nam już tylko reprodukcja, wszak nasze patrzenie i postrzeganie nieraz pozbawione zdaje się

11 Por. W. BENJAMIN: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Wybór i oprac. H. ORŁOWSKI. Przeł. K. KRZEMIENIOWA [i in.]. Poznań 1996.

12 Por. W.J.T. MITCHELL: *Czego chcą obrazy?*..., s. 28.

uwagi i wnikliwości, której wymaga oryginał. Nie tylko nie patrzymy w skupieniu, ale niejednokrotnie zasłaniaamy oryginał obrazem/reprodukcją i, co więcej, nie patrzymy nań nawet tam, gdzie wydaje się to czymś zgoła naturalnym. Zdrowy rozsądek podpowiada, że wybierając się do muzeum czy galerii czynimy to, by oglądać zgromadzone tam zbiory, kolekcje i eksponaty, tymczasem – i to praktyka niemal nagminna – patrzenie/postrzeganie zastępujemy fotografovaniem. A „fotografowanie obrazów jest paradoksalnym zasłanianiem się przed nimi, ochroną oczu przed patrzeniem, wznoszeniem przed wzrokiem barykady z obrazu, na który nigdy się nie spojrzy, bo nie po to przecież został zrobiony, by do niego wracać. Fotografowanie w muzeum jest gestem obronnym przed patrzeniem, robię zdjęcie, więc nie patrzę na obraz, zobaczę go potem, ale przecież potem i tak nie zobaczę tego obrazu, bo przykrywają go już tysiące innych obrazków [...], więc ostatecznie pozostaję w niewidocznej strefie pomiędzy niepatrzeniem i niepatrzeniem”¹³. Zasłaniając realność/oryginał wtórnikami, reprodukcjami, zdjęciami, niebezpiecznie marginalizujemy jego funkcjonowanie w obiegu kulturowym i społecznym, ale też osłabiamy naszą wrażliwość patrzenia, która staje się coraz bardziej wrażliwością narzucaną. Wrażliwością „ospałych podróżników” zapatrzonych w obiegowe reprodukcje i formuły, i patrzących na rzeczywistość bądź to przez wizjer aparatu¹⁴ czy ekran smartfona, bądź w sposób niewykraczający poza ustalenia rozmaitych opracowań i przewodników. Utyskuję tutaj na pośredniość doświadczenia sztuki, które kontakt z dziełem (oryginałem) zastępuje estetyczną percepcją reprodukcji; na marginalizację autentyczności, przykrywanej reprodukcją i zdjęciem. Sytuacja zmienia się jednak w sposób bardziej radykalny, gdy reprodukcję wyprze lokowany *in situ* zastępcy

13 M.P. MARKOWSKI: *Dzień na Ziemi. Proza podróżna*. Poznań 2014 (e-book).

14 Symptomatyczny zdaje się tutaj przykład nacji wschodnich, szczególnie Japończyków, „którzy w ogóle nie patrzą inaczej na świat, niż przez wzornik swojego aparatu, i nie zobaczą niczego, jeśli im się nie powie, że to, co widzą, jest wspaniałe. Wtedy natychmiast podnoszą aparaty do oczu i cyk, cyk. Nowoczesne cykadry”. Ibidem.

nik: kalka, replika, duplikat, który z czasem może przedzierzgnąć się w przesłaniające oryginał symulakrum. Dotąd mówiliśmy o kwestii zasłaniania oryginału (z całą jego swoistością dzieła autentycznego) reprodukcją i namyśle nad reprodukcją, nie tylko pozbawioną właściwej dla oryginału aury, to jeszcze niejednokrotnie zafałszowującą realność odtwarzanego oryginału. Jeśli jednak reprodukcja albumowa, poprzez choćby znaczenie pojęcia, odsyła do oryginału i źródła, symulakrum, symulując historyczną autentyczność, całkowicie wyzwala się z tej zależności. W tej sytuacji oryginał zastępuje obecność artefaktu (duplikatu, repliki), który z oczywistych względów nie jest przedsięwzięciem oryginalnym w obu znaczeniach tego pojęcia¹⁵, ale nie jest też kopią niezmiennie odsyłającą do pierwowzoru, bo sam w gruncie rzeczy ów pierwowzór (oryginał) ucieleśnia i ratyfikuje własną wizualnością. Innymi słowy, za prawdziwe uchodzi to, co widzimy, i co jako takie jest nam przedstawiane i prezentowane.

W *Podróży do hiperrealności*, w pierwszej części *Semiologii życia codziennego*¹⁶, Umberto Eco (nieco między wierszami) prowokuje pytanie, jaki sens ma podróżowanie Amerykanów do Włoch w celu zobaczenia *Ostatniej wieczerzy* Leonarda da Vinci w refektarzu klasztoru przy Santa Maria delle Grazie w Mediolanie, skądinąd w kiepskim stanie, skoro mogą oglądać jej kompletną, przestrzenną (dla niektórych może atrakcyjniejszą) wersję w Santa Cruz? Odpowiedź (przynajmniej znów dla niektórych podróżujących i to niezależnie od nacji) może być prosta: mimo wszystko dla oryginału, dla historycznej i zarazem wizualnej autentyczności, nawet jeśli to obecność szczątkowa, okaleczona, fragmentaryczna. Orędownik podróżowania i przede wszystkim zwolennik – jak to pisał swego czasu Zbigniew Herbert – „studiowania rzeczy bezpośrednio”¹⁷ nie będzie miał wątpliwości, by-

15 W sensie autorskim chodzi o własności i rozwiązania wyznaczające rozumienie oryginalności jako niepowtarzalności i swoistości ustrukturuowania, ale także w sensie historycznym.

16 U. ECO: *Semiologia życia codziennego*. Przeł. J. UGNIĘWSKA, P. SALWA. Warszawa 1998.

17 Z. HERBERT: *Barbarzyńca w ogrodzie*. Lublin 1991, s. 78.

cia na miejscu nie zastąpi żadnego rodzaju rekonstrukcja, zwłaszcza gdy mówimy o miejscach i „krajach z historią”. Dla tych, dla których imperatywem podróżowania zdaje się poznanie, a nie tylko zaliczenie modnych „destynacji”, którymi należy pochwalić się na Facebooku czy Instagramie, bycie na miejscu to doświadczenie tradycji, pamięci, dziedzictwa; doświadczenie nieraz innego, ale też uczestnictwa we wspólnocie kultury i wartości, poprzez które aktualizujemy poczucie naszej przynależności i przypisania. To wreszcie doświadczenie wędrowania (nie tylko podróży), które zmienia i poszerza nasze możliwości rozumienia siebie i świata, a „biedny ten, kto kocha jedynie to, co zna”¹⁸. Podróż do Włoch to też nadzieja i obietnica spotkania z historią, z tym, co prawdziwe i autentyczne (oryginalne). Wszak będąc tam, mamy nadzieję oglądać i chłonąć znakomite przykłady dawnej kultury artystycznej, nie reprodukcje czy zastępniki. Problem polega niestety na tym, że nie zawsze tak jest. Kopie, duplikaty, zastępniki stały się dziś na tyle popularne i powszechne, że ich obecności – choć brzmi to jak ponury żart – nie powinniśmy wykluczać nawet tam, gdzie spodziewamy się wyłącznie tego, co historycznie autentyczne. Niejednokrotnie więc zamiast oryginałów patrzymy na kopie. I tak, na przykład we Florencji, miejsce oryginalnych/autentycznych rzeźb Donatella w fasadzie kościoła Orsanmichelle zajęły kopie, kopiami są też niektóre rzeźby z Loggi dei Lanzi, słynny Dawid Michała Anioła przy Palazzo Vecchio, płaskorzeźby z fasady katedry Santa Maria del Fiore czy wreszcie reliefy kampanili. Pół biedy, gdy mamy tego świadomość, i gdy dysponujemy możliwością (i przede wszystkim potrzebą) podglądnięcia oryginałów w muzeum (uwzględniając swoistą rekontekstualizację związaną z muzealną przestrzenią ekspozycji), jak w przypadku Donatella, Michała Anioła, reliefów i wyposażenia florenckiej katedry czy choćby (sięgając do rodzimych zbiorów) ołtarza Hansa Memlinga, którego kopię znajdujemy w kościele Wniebowzięcia NMP w Gdańsku, oryginał natomiast w Muzeum Narodowym. Gorzej, gdy podobnej możliwości nie ma, a nasze formy

percepcji wiąże się wyłącznie z estetycznym doświadczeniem kopii i duplikatu – *casus* zamkniętej groty Lascaux, zastąpionej znajdującą się w pobliżu i otwartą w 1983 roku repliką jaskini. Skopiowano również, wiernie odtwarzając malowidła, a nawet detale i konfigurację nacieków, słynną, lecz nieudostępnioną do zwiedzania jaskinię Chauveta. Jeszcze gorzej, gdy istnieją tylko kopie, duplikaty, kalki. To dramat greckiej rzeźby okresu klasycznego, którą znamy zasadniczo bądź z opisów, bądź z rzymskich, mniej lub bardziej udanych powtórzeń. Największym problemem jawi się jednak sytuacja, w której zastąpiony kopią oryginał zostanie usunięty w niepamięć, zasłonięty duplikatem, wręcz zdegradowany uwodzącą prawdziwością zastępnika. Tysiące odwiedzających Florencję przetacza się każdego dnia przed Duomo, gromadząc się między innymi przed jednym z najwspanialszych przedsięwzięć sztuki włoskiego renesansu – chodzi o słynne wschodnie drzwi z florenckiego bazyliki św. Jana (autorstwa Ghibertiego), popularnie zwane *Wrotami raju* (*Porta del Paradiso*). To odgradzone od oglądających okazałą kratą dzieło o niezwykłym modelunku i dbałości o detale, pełne dostojnej elegancji, w rzeczywistości jest kopią. Oryginalne odlane z brązu i pozłacane skrzydła drzwi zdjęto w 1990 roku i oddano do renowacji. Oglądający podziwiają, fotografują, dotykają kopii, efekt technicznych i technologicznych możliwości współczesności oraz hojnych subsydiów japońskiej korporacji Motoyama. W tym przypadku (przynajmniej na czas tej podmiany i renowacji) mamy jednak do czynienia z zastępnikiem skutecznie przewyżającym zasadę ekwiwalencji, bo nawet ci z oglądających, którzy mają świadomość obcowania z repliką, nie mają (bądź raczej nie mieli, zgodnie z planem prac renowacyjnych, do września 2012 roku) sposobności zobaczenia oryginału w muzeum dell'Opera del Duomo. Wizyta w muzeum przynosi zresztą wyłącznie rozczarowanie. Szukający drzwi Ghibertiego nie znajdują ich, nie znajdują nawet tworzących je skrzydeł. Oryginalnych drzwi nie ma (przynajmniej na ten czas), nie istnieją, a to dlatego, że eksponuje się jedynie poszczególne kwatery niczym autonomiczne reliefy. Całość została dosłownie zdekonstruowana, sprowadzona do samodzielnych, odrębnych fragmen-

tów, a odrębności tej nie przewyższa także przedstawieniowa fabuła (narracja). Muzealna ekspozycja determinuje percepcję, narzuca sposób patrzenia w gruncie rzeczy eliminujący źródłowy, integralny charakter całości. Nieobecność oryginału, zasadniczo uwarunkowana względami ekspozycyjnymi, została jednak z powodzeniem zrekompensovana uwodzącą realnością kopii z florenckiego bazyliki. Uzasadnione wydaje się tedy stwierdzenie, iż w tym przypadku kopia nie tylko zastępuje i przesłania oryginał, który pocięty na poszczególne elementy jest już czymś zgoła innym, ale zarazem okazuje się od niego atrakcyjniejsza i poprzez swoją kompletność (całość) prawdziwsza. A to oznacza, że operowanie tutaj pojęciem kopii może być problematyczne. Swoją obecność i sens zyskuje bowiem kopia wyłącznie w relacji do pierwowzoru. Mowa tu o łączności niezbędnej i jawnej. Oryginał to historyczna autentyczność, autorska atrybucja i przypisanie, a także rozwiązanie źródłowe, wyznaczające punkt odniesienia wszelkich procesów powielania, odtwarzania i kopiowania. Odpowiednio do tego pojmowano znaczenie kopii i kopiowania. Stąd też kopia nie była w przeszłości – jeśli tak można powiedzieć – niczym zdrożnym, nie wyzwała dylematów, które stały się udziałem współczesności. Nieodmiennie sztuce towarzysząc pozostawała w niewzruszonej relacji do oryginału, samo zaś kopiowanie było znaczącym elementem edukacji artystycznej, przyuczenia do zawodu, nabywania umiejętności, wreszcie formowania warsztatu. Dostrzegano także w praktyce kopiowania możliwość rozpoznawania i kształtowania dobrego smaku. Kopia niezmiennie jednak wskazywała na oryginał, jej racja istnienia i sama praktyka kopiowania wynikały z nadrzędnej obecności pierwowzoru. Tymczasem artefakt z bazyliki żyje własnym życiem, bez jakiegokolwiek powinowactwa z oryginałem. Życiem autonomicznym, wyzwolonym z zależności i relacji wobec tego, co źródłowe. W sytuacji zdekonstruowania oryginału historyczna nieautentyczność zastępnika z bazyliki nie ma znaczenia, co więcej, nie stanowi żadnej przeszkody w pozorowaniu rzeczywistości, w tym, by za prawdziwe i autentyczne uznawać to, co widzimy i co jako takie zdaje nam się właśnie prezentować.

Piszę tu o zdekonstruowaniu i w pewnym sensie nieistnieniu z powodów ekspozycyjnych oryginału drzwi Ghibertiego z florencyjskiego bazyliki, ale podobnie rzecz wygląda z innymi „drzwiami”, chodzi o tak zwaną *Bramę piekieł* Auguste’a Rodina. Francuski rzeźbiarz pracował nad projektem *Bramy piekieł* w związku z planowanym powołaniem w Paryżu Muzeum Sztuki Dekoracyjnej. Przedsięwzięcie mimo wieloletnich wysiłków nie zostało ukończono, okazało się, podobnie jak wspomniane muzeum, zamierzeniem niespełnionym. Przywołuję ten przykład ze względu na rodzajowe i funkcjonalne podobieństwo obu realizacji. Rodin świadomie zresztą nawiązywał do *Wrót raju* Ghibertiego, pragnął dzieła, które byłoby swoistym odpowiednikiem słynnych drzwi z bazyliki. Nie bez znaczenia jest również to, że odwołuje się do Rosalind Krauss w kontekście rozważań nad oryginalnością sztuki nowoczesnej. Niemniej to, co najważniejsze – i co podkreśla autorka *Oryginalności awangardy* – to fakt, że w tym przypadku mówienie o nieobecności oryginału zdaje się jeszcze bardziej uzasadnione, albowiem nie istnieje nic, co moglibyśmy zwyczajowo uznać za dzieło autorskie. Artysta zmarł, nie pozostawiając autorskiej realizacji tej kompozycji, a „prawa do pośmiertnego multiplikowania swoich dzieł” zapisał państwu francuskiemu, w rezultacie wszystkie znane odlewy tej kompozycji to w zasadzie nieumocowane w oryginale wcielenia. „Nie istnieje żadna ostateczna i zgodnie z intencjami autora jeszcze za jego życia wykonana kompozycja *Drzwi piekła*, na której można by się wzorować, pokrywając patyną nowy odlew. Biorąc pod uwagę fakt, że tak za życia Rodina jak w chwili jego śmierci nie zrobiono odlewu w brązie, a model gipsowy nie przybrał definitywnej formy, należałoby powiedzieć, że wszystkie odlewy *Drzwi piekła* to kolejne egzemplarze kopii nieistniejącego oryginału. Sprawa autentyczności okazuje się wobec tego równie problematyczna dla każdego z istniejących odlewów”¹⁹.

19 R.E. KRAUSS: *Oryginalność awangardy*. Przeł. M. SUGIERA. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów...*, s. 400–401.

Przemieszczając się w tych przykładach od drzwi do drzwi, uważamy, że (mimo drobnych różnic) w obu przypadkach zastępnik skutecznie przesłonił oryginał. Miejsce oryginału zajęły kopie, a ściślej duplikaty, które, przewyciężywszy zasadę ekwiwalencji, uwolniły się od swoich pierwotnych desygnatów. Nie odnoszą już one poza siebie, nie podtrzymują relacyjnych zobowiązań z pierwowzorem, nie wskazują nań, bo pierwowzór usunięty w niepamięć i niemal nieobecny w społecznym obiegu, zdaje się nie istnieć, przesłonięty wizualną realnością tego, co widzimy. Realnością i konkretem symulującym autentyczność, która jednak w obu przypadkach – skorzystajmy z formuły Umberta Eco – „nie jest historyczna, lecz wizualna”. Nie odczuwamy tedy potrzeby kontaktu z oryginałem, bo za takowy uchodzi prezentujący się nam zastępnik, w istocie niereprezentujący niczego poza samym sobą. Wizualna symulacja autentyczności miesza porządki, podwaja rzeczywistość, dezorientuje. Przy tym, mamy tego świadomość, dezorientacja ta będzie wprost proporcjonalna do doskonalenia naszych sposobów reprodukowania i multiplikowania rzeczywistości. Oczywiście wspomniane realizacje nie stanowią przypadków odosobnionych, incydentalnych, a związane z nimi nadwartościowanie zastępnika otwiera szerokie, wieloaspektowe pole refleksji, ale też kieruje naszą uwagę – i do tego pragnę się jeszcze odnieść – w stronę symulaków i hiperrealności. W jednym i drugim bowiem przypadku omówione przedsięwzięcia, a raczej ich zastępniki, symulują i pozorują rzeczywistość oryginału. Udadają coś, czym nie są. Lecz udają skutecznie, zasadę analogii zastępując realizmem symulacji. W efekcie przesłonięcie oryginału, o którym tu mowa, uwiarygodnia domniemanie sytuacji, w której to, zdaniem Jeana Baudrillarda, w wyniku autonomizacji systemów znakowych zanika granica między rzeczywistością a jej przedstawieniami. „Chodzi o podstawienie w miejsce rzeczywistości znaków rzeczywistości, to znaczy o operację, gdzie zamiast realnego procesu na pierwszy plan wysuwa się jego operacyjny sobowtór”²⁰. Naturalnym kontekstem tych re-

20 J. BAUDRILLARD: *Precesja symulaków...*, s. 177.

organizacji okazuje się – jak to ujmuje Baudrillard – autonomizacja systemów znakowych. Zdaniem autora *Symulaków i symulacji* oraz *Precesji symulaków* ten kilkufazowy proces w najogólniejszym ujęciu wyznacza odejście od referencyjnego charakteru znaku, a ściślej przejście od znaków będących „odbiciem głębszej rzeczywistości” do obrazu, który „nie ma związku z jakąkolwiek rzeczywistością, jest swoim własnym *simulacrum*”²¹. W szerszym ujęciu, odnosząc się do rozmaitych zjawisk kultury współczesnej, a już zwłaszcza pozbawionych ekwiwalencji projekcji świata lansowanych przez media i reklamę, należy przyjąć, że, symulujące na różne sposoby rzeczywistość symulakra, prowadzą do podwojenia rzeczywistości i niejednokrotnie niemożności odgraniczenia „zjawisk porządku ontologicznego i znakowego”. Taką właśnie strukturę znakową tworzy niemająca umocowania w rzeczywistości hiperrzeczywistość. Ten sam jednak mechanizm w gruncie rzeczy odnajdujemy również w interesującym nas tutaj obszarze. Skala wprawdzie inna, niemniej wyzwolony z referencyjnego charakteru i przesłaniający oryginał zastępnik przeobraża się w symulację autentyczności, której wiarygodność bazuje na „absolutnej ikoniczności”. Rzecz przecież w tym – konkluduje Eco – by „dostarczyć znak, który nie ma jednakże uchodzić za znak: dąży on bowiem do stania się rzeczą, do unicestwienia dystansu między nim a punktem odniesienia, do eliminacji mechanizmu substytucji. Nie chodzi o obraz rzeczy, ale o jej kalkę, czyli duplikat”²².

Reasumując, jak dotąd podrzędność kopii wobec oryginału (autentyku) nie była nigdy kwestionowana, bo też, jeśli tak można powiedzieć, jej ontyczny status nieodmiennie determinowała zależność wobec pierwowzoru (oryginału). Dziś w pewnych sytuacjach i okolicznościach nie tylko godzimy się z jej obecnością, ale nawet przyśtajemy na swoistą waloryzację kopii, gdy ta w przeciwieństwie do przeszłości, wyzwolona z wszelkiej referencji, nie tylko przesłania to, co autentyczne i historyczne, ale i wyklucza „potrzebę obejrzenia

21 Ibidem, s. 181.

22 U. Eco: *Semiologia życia codziennego...*, s. 15.

oryginału”. Problem w tym, by w „niejasnym doświadczeniu naszego życia”²³, jakim jawi się aktualność (w której coraz trudniej rozróżnić co jest kopią, zastępnikiem, kalką, pierwowzorem, oryginałem), nie zagubić mimo wszystko czujności patrzenia i dociekania, i za prawdziwe nie uznawać tego, co jako prawdziwe jest nam tylko przedstawiane. Uważajmy tedy, by przesłonięcie oryginału nie skazywało nas na szemraną „autentyczność z drugiej ręki”²⁴.

23 A. KĘPIŃSKA: *Sztuka w kulturze płynności*. Poznań 2003, s. 5.

24 J. BAUDRILLARD: *Precesja symulakrów...*, s. 181.

VIII.

POSTSCRIPTUM

ORYGINALNOŚĆ

W PERSPEKTYWIE PARADYGMATYCZNYCH REORIENTACJI SZTUKI

W centrum uwagi twórców i ich krytyków
znalazła się dziś sztuka,
która wbudowuje nie-wieczność,
przemijanie, epizodyczność
już w sam sposób swego istnienia¹.

¹ Z. BAUMAN: *O śmierci i nieśmiertelności w ponowoczesnym świecie*. „Transformacje”. Cyt. za: T. MICZKA: *Multimedia – oczywistości i domysły. Szkic o estetycznej przygodności nowych mediów*. W: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*. Red. K. WILKOSZEWSKA. Kraków 1999, s. 52.

Zacznijmy od kilku ustaleń. Po pierwsze, niniejszy tekst, jeśli rozumieć przezeń wspomnianą we wstępie formę szkicu, ramowego rekonesansu, ma z pewnością więcej jeszcze ze szkicu niż poprzednie. W większym bodaj stopniu niż wcześniejsze sygnalizuje wyłącznie pewne dylematy, nie pretendując – zgodne z założeniami – do rozwiązań czy podsumowujących konkluzji. Sygnalizuje, i to pojęcie wydaje się w tym miejscu najbardziej odpowiednie, wstępną przestrzeń refleksji, którą w obrębie zagadnienia oryginalności wyzwała perspektywa w szczególności sztuki konceptualnej, performatywnej, partycypacyjnej i interaktywnej. W konsekwencji, po drugie, wychodzi poza dyskurs o oryginalności zwyczajowo wiązany z tradycyjnym paradygmatem sztuki i ontologią przedmiotu ustruktrowanego. Po trzecie, szkicując nasuwające się dylematy, koncentruje się przede wszystkim na różnicach, mnoży odrębności, wywleka dychotomie, prowadzi do przeformułowań, mając na uwadze zmiany w ontologii dzieła, zdarzeniowość, procesualność, wreszcie przygodność wielu form współczesnej sztuki. Po czwarte, pozwolę sobie na odrobinę prywaty. Uczynimy przypuszczenie – pominąwszy domniemane protesty niektórych (broniących z przekonaniem tezy, iż nie powinno się wracać do książek już przeczytanych) i nie ryzykując przy tym przesadnym uogólnieniem – że są teksty i książki w życiu (jeśli nie każdego, to z pewnością wielu, a nie wykluczając większości), po które sięgamy wielokrotnie. Które, mimo egemplarycznej identyczności, za każdym razem (w kolejnych lekturach) okazywały się inne od tego, czym były, bądź jakimi się dotąd wyda-

wały. Nie kryję, w moim przypadku do takowych należy proza między innymi Johna Bartha. Wspominam tutaj Bartha, bo zacząłem od Bartha w pierwszym szkicu i z określonych powodów sięgam po niego również tutaj. Przyznaję, lubię czytać Johna Bartha; dla jego błysku, przewrotności, przenikliwości myśli, kunsztowności formy i tego również, co Roland Barthes określał „przyjemnością tekstu”²; dla tych intrygujących opowieści popełnionych (pragnę w to wierzyć) z czystej przyjemności opowiadania; opowieści (i opowiadań) „bez końca, bez środka, bez początku”³, meandrujących i zwodzących niczym „kręty strumień”; zdanych na nieustanną i niepowstrzymywalną „autoproliferację”. Lubię czytać Bartha, bo należy do autorów/pisarzy, których wprawdzie przewrotnie gani, sam zarazem zasilać ich szeregi, a którzy za nic mając dobre samopoczucie czytelnika, „wściekle rzucają go w sam środek intrygi, zamiast wprowadzić go w nią powoli, tyłem lub bokiem”⁴. Lubię Bartha, bo zawiesza czytelnicze przyzwyczajenia, porzuca linearność opowieści, bo wstęp nie musi być u niego wstępem, a zakończenie spełnieniem obietnic. Lubię go, bo nie można o jego tekstach orzekać z przeświadczeniem pewności, że są tym, a nie czymś innym, że tu oto zaczynają się bądź kończą; bo pozbawia rutyny, dokonuje przeskoków, bawi narracją, a snutą opowieść uzupełnia meta-opowieścią o opowiadaniu, o „fabulacji” i „tworzeniu fikcji”.

Ta odrobina prywaty nie jest jednak w tym miejscu przypadkowa. Wspominam Bartha nie tylko z powodu czytelniczych preferencji i własności prozy, daleki od jakiegokolwiek kryptoreklamy, lecz w kontekście podejmowanej tutaj problematyki. Z powodzeniem bowiem wiele własności i założeń Barthowej literatury znajduje odzwierciedlenie w mechanizmach współczesnej sztuki i praktyki artystycznej. W szczególności myślę tu o radykalnym przeformułowaniu zarówno

2 R. BARTHES: *Przyjemność tekstu*. Przeł. A. LEWAŃSKA. Warszawa 1997.

3 J. BARTH: *Opowiadać dalej. Opowiadania*. Przeł. M. ŚWIERKOCKI. Warszawa 1999, s. 322.

4 J. BARTH: *Pływająca opera*. Przeł. P. ZNANIECKI. Warszawa 1998, s. 8.

koncepcji dzieła sztuki, jako struktury holistycznej, gotowej i kompletnej, jak i zwyczajowo definiowanych kompetencjach autora i odbiorcy oraz ich rekontekstualizacji w obrębie twórczości konceptualnej, partycypacyjnej, interaktywnej. Proza Bartha (zwłaszcza zbiór *Opowiadać dalej*) to modelowe wręcz uprzywilejowanie aktywności odbiorcy, ale też symptomatyczny wyraz partycypacyjnych tendencji ponowoczesnej kultury i sztuki. Odbiorca/czytelnik nie ma do czynienia u Bartha (podobnie jak ma to miejsce w konceptualizmie i twórczości interaktywnej) z gotową strukturą tekstu, z dziełem spełnionym; czytając, współustanawia tekst, konstytuuje jako taki, otwierając się na jego potencjalność. Lektura/percepcja/odbiór/interakcja to formy „partycypacyjnego współtworzenia dzieła”, co w przypadku tekstu prowadzi do kolejnych konkretyzacji w imię nieustannego snucia opowieści (opowieści rozrastających się niczym kłącze Deleuze’a i Guattariego), w sztuce zaś do konceptualizacji artefaktu i „ustanawiania” dzieła, a w działaniach „interaktywnych” oznacza wykorzystanie interfejsu jako instrumentu twórczego, podjęcie gry, eksplorację bazy danych czy też nawigację poprzez hipertext⁵. Wiele dzieł sztuki nie jawi nam się obecnie jako realizacje skończone, kompletne, autonomiczne. Konkret zobiektywizowanego formalnie wytworu uzupełniła wydarzeniowość, sytuacyjność i procesualność sztuki. Częstokroć więc propozycje autorów prowadzą się do inicjowania wstępnego kontekstu bądź niezbędnego interfejsu, w ramach którego artystyczność okazuje się konkretyzowana. „Mit dzieła samego w sobie” został skutecznie zakwestionowany, podobnie zakwestionowano samoreferencyjność sztuki. W „kulturze płynności” nie mamy do czynienia tylko ze sztuką opartą na ontologii przedmiotu, twórczością rękodzielną, ustrukturuowaną. Nieustanne poszukiwania, eksploracje, artystyczne projekty i propozycje współczesności skutecznie redefiniują doświadczenie sztuki, częstokroć tak dalece, że „zawieszają zarówno naszą wiarę, jak i nie-

5 R.W. KLUSZCZYŃSKI: *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*. Warszawa 2010, s. 142.

wiarę w daną postać rzeczy”⁶. Niejednokrotnie też okazują się na tyle zaskakujące, że twórczość „wielu artystów staje się wyzwaniem dla konwencjonalnej, pocziwiej wiary w artystyczną ekspresję prawdziwych tożsamości”⁷. Trzeba tedy mówić o przedsięwzięciach o „wahliwej tożsamości”, ontycznie niepewnych, nierzadko efemerycznych, relatywnie nieokreślonych, balansujących na granicy identyfikacji, zdarzeniowych i procesualnych, nieraz niematerialnych. Ustanawianych i konkretyzowanych (niczym Barthowe opowieści) w procesach uczestnictwa i pragmatycznego zaangażowania, które wykracza zdecydowanie poza zwyczajową kontemplację dzieła formalnie ustrukturuwanego. „Istotnym motywem postmodernistycznej sztuki stała się [wreszcie – R.S.] przygodność stanów rzeczy konstytuujących sytuacje, które nadal określa się tradycyjnym mianem dzieła sztuki”⁸.

Jak w kontekście tych zasygnalizowanych i przefiltrowanych przez prozę Bartha reorientacji ponowoczesnej sztuki dywagować o oryginalności dzieła, uwzględniając semantyczne zróżnicowanie tej kategorii? Wszelako tendencje, o których tu mowa, fałsyfikują dotychczasowe pojmowanie dzieła, a co za tym idzie, także oryginalności wytworu zarówno w aspekcie autentycznej, autorskiej, całościowej realizacji (holistycznej, o czytelnej atrybucji), jak i określającej ją struktury percepcyjnie uchwytnych własności, warunkujących jej ewentualną unikatowość, swoistość i bezprecedensowość. Mając na uwadze złożoność tego zagadnienia, spróbujmy – jak to

6 A. KĘPIŃSKA: *Sztuka w kulturze płynności*. Poznań 2003, s. 20.

7 Ibidem, s. 23.

8 A. ZEIDLER-JANISZEWSKA, R. KUBICKI: *Poszerzanie granic. Sztuka współczesna w perspektywie estetyczno-filozoficznej*. Warszawa 1999, s. 39. Musimy przy tym pamiętać, że przygodność nie jest wyłącznie przypadłością części dzisiejszej praktyki artystycznej i sztuki. Wręcz przeciwnie. „Przygodność zdaje się charakterystyczną cechą ponowoczesnego nastawienia człowieka do rzeczywistości, które polega przede wszystkim na wypracowaniu zdolności i nabywaniu kompetencji do myślenia i działania protechnologicznego, intertekstualnego, interaktywnego, »narkotycznego« i konsumpcyjnego”. T. MICHKA: *Multimedia – oczywistości i domysły...*, s. 52.

w szkicu – zawęzić problem do omówienia wybranych dylematów, które ujawniły w polu dyskursu o oryginalności rzeczzone reorientacje. Pierwszym elementem, na który należy zwrócić uwagę, wydaje się zwyczajowe umocowanie zagadnienia oryginalności w obrębie klasycznego (tradycyjnego) paradygmatu sztuki. To naturalny i (przynajmniej do pierwszego dziesięciolecia dwudziestego wieku) jedyny kontekst formułowania wszelkich artystycznych, estetycznych i teoretycznych dywagacji. A to oznacza, że kolejne reorientacje paradygmatyczne w polu sztuki nie tylko gruntownie przeprogramowały dotychczasowy wariant koncepcyjny sztuki, ale też pociągnęły za sobą rewizję aparatu werbalizacji. Przypomnijmy, niepodważalny aksjomat stanowiło niegdyś przeświadczenie, iż o przynależności do sfery sztuki rozstrzygają w głównej mierze określone, jak sądzono, tkwiące po stronie obiektu percepcyjnie uchwytnie własności, autonomiczne wobec odbiorcy i kontekstu. Normatywny „panoptikon” reguł i zasad estetycznych determinował zespół pożądanych własności formalnych wytworu, a w efekcie też warunki, które przedmioty sztuki winny spełniać. Sztuka była dziedziną czynienia, aktem wcielania koncepcji estetycznych zgodnie z technicznymi środkami wykonawstwa i obowiązującymi normami. Do tych fundamentalnych w zakresie sztuki tradycyjnej i „środków kształtowania rękodzielnego” należała ontologia przedmiotu („rzeczy [...] przestrzeni, statyczności”⁹) oraz formalno-ekspresyjne ustrukturuwanie. Ontologia przedmiotu wyznaczała nie tylko intersubiektywną obecność wytworu, dzieła autorskiego, ale przede wszystkim pozwalała na ucieleśnienie i zobiektywizowanie w tworzywie owych rozstrzygających o artystyczności (ale też oryginalności) własności, jako następstwa ustrukturuwania i kreacyjnej ingerencji artysty. W materii dostrzeżono nieodzowny substrat przedsięwzięcia, niezbędność fundamentu ucieleśniającego walory wyrazowe, idee i sens dzieła. Uznano, że „sprawdza się [w niej – R.S.] działanie inwencyjne przekształcające ko-

9 K. WILKOSZEWSKA: *Estetyki nowych mediów*. W: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*. Red. K. WILKOSZEWSKA. Kraków 1999, s. 13.

nieczne cechy przeszkody [opór substancji, tworzywa, związany z realizacją twórczego zamysłu – R.S.] w prawa dzieła”¹⁰. Innymi słowy oryginalność sztuki wiązano tutaj z autentycznością wytworu autorskiego, z aurą dzieła, z kulturowo zobiektywizowanym „wytworem określonej indywidualności” (Morawski) i „jednorazowością twórcy” (Krauss), w aspekcie zaś niepowtarzalności i źródłowości rozwiązań nade wszystko z zespołem swoistych cech (nie mogło być inaczej) „uchwytnych w samej materii i kompozycji dzieła”¹¹.

Sytuacja zmieniła się radykalnie, gdy pojawiły się przedsięwzięcia konceptualnie zorientowane, o czym wspominałem już w *Modernistycznym przełomie*. Działania, po pierwsze, podważające reguły i tradycyjny koncept artystyczności, związany z nieodzownością ustrukturywania. Po drugie, przedkładające ponad autorską interpretację rzeczywistości obecność rzeczy gotowych (których serijność produkcji całkowicie znosi sensowność dywagacji o oryginalności i unikatowości rozwiązań). Po trzecie, kwestionujące niezbędność artystycznej manifestacji i przedmiotową ontologię sztuki. Po czwarte, nie zapominajmy także o części przedsięwzięć sztuki ponowoczesnej, których intencją była między innymi swoista dematerializacja sztuki i rewizja stałości oraz niezmienności fizycznych parametrów dzieła. Paradygmat sztuki konceptualnej zasadniczo więc zrekontekstualizował nasze doświadczenie sztuki, ale też znacząco zredefiniował dotychczasowe pryncypia estetyczne. Bo jeśli nawet w zdecydowanej większości nie unicestwiono ontologii sztuki jako obecności rzeczy/przedmiotów (z racji nadwartościowania inwencji względem fizycznej realizacji), to nie przesłania to faktu, że konceptualizm znacząco problematyzuje zwyczajową ontologię dzieła. Rezygnacja z nieodzowności ustrukturywania doprowadziła bowiem do rozszczepienia natury konceptualnego dzieła sztuki; do odrębności, ale też relacyjnej nieodzowności wzajemnie odsyła-

10 U. ECO: *Sztuka*. Przeł. P. SALWA, M. SALWA. Kraków 2007, s. 14.

11 S. MORAWSKI: *Pojmowanie dzieła sztuki dawniej i dzisiaj*. W: IDEM: *Na zakręcie od sztuki do po-sztuki*. Kraków 1985, s. 177.

jących do siebie – artefaktu i procesów kognitywnych. „W ramach układu konceptualnego obserwujemy swoiste rozdwojenie bytu, który tradycyjnie zajmował centralną pozycję w obrębie sytuacji estetycznej i był określany mianem dzieła sztuki. Rozpada się on w obrębie wariantu [paradygmatu – R.S.] konceptualnego na dwa oddzielne obiekty, powiązane ze sobą, ale zarazem przeciwstawne, posiadające odmienną charakterystykę ontyczną, odmienne funkcje i status”¹². Z czego ten drugi obiekt, semantyczny (kognitywny) „spełnia funkcję explanandum” i stanowi element rozstrzygający o dziele sztuki konceptualnej. W tym przypadku natura dzieła okazuje się strukturą hybrydalną, ontologicznie złożoną. Fizyczności artefaktu nie utożsamiamy już z dziełem, substancja wyznaczająca kształt *signifiant* przestała determinować ramy i granice sztuki w sensie fizycznej określoności obiektu, podobnie przestała denotować jego kompletność i autonomiczność. W efekcie, napotykamy tu dylemat, który wymaga pewnej rewizji w obrębie naszych dyskursywnych przyzwyczajęń. Oto bowiem o oryginalności dzieła orzekaliśmy nieodmiennie z perspektywy przede wszystkim zespołu cech i własności ucieleśnionych w tworzywie; to *de facto* struktura formalno-materialna obiektu stanowiła argument optujący za jego samoistością i samoreferencyjnością¹³. Tymczasem w obrębie

12 R.W. KLUSZCZYŃSKI: *Od konceptualizmu do sztuki hipermediów. Rozważania na temat modelu sytuacji estetycznej w sztuce multimedialnej*. W: *Piękno w sieci...*, s. 79–80.

13 Nie popełnię raczej nadużycia, twierdząc, że typowa charakterystyka dzieła sztuki i sztuki jako takiej (mimo wariantowości jej pojmowania i rodzajowych odrębności tworzących ją dyscyplin) wiąże się zazwyczaj z intersubiektywnie dostępnym, odpowiednio ukształtowanym formalnie obiektem, uposażonym w percepcyjnie uchwytne własności, rozstrzygające – jak podkreślał Stefan Morawski – o przynależności do klasy przedmiotów artystycznych. Także niezależnie od tego, jak będziemy rozumieć i definiować samo doświadczenie, w obszarze sztuki było ono w zdecydowanej większości doświadczeniem ustrukturuwanego przedmiotu. Zakładano, że „przedmiot materialny odznacza się bezwzględłą jednostkowością związaną z realnym, autonomicznym sposobem istnienia i jednoznacznym czasoprzestrzennym określeniem, zaś indywidualność dzieł sztuki ma charakter jako-

przedsięwzięć sytuacyjnych i aktywistycznie zorientowanych (generalnie nieustrukturyzowanych formalnie), w decydującym stopniu współokreślanych aktywnością podmiotu bądź „zasobami kontekstu”, kryterium cech konstytutywnych nie znajduje sensownego umocowania, a co za tym idzie zastosowania. Ponadto okazuje się anachroniczne wszędzie tam, gdzie forma przestała być celem sztuki, także w kontekście na przykład performance’u, street artu, działań lifelike artu, wreszcie nieokreśloności i potencjalności wielu ponowoczesnych realizacji, w przypadku których jednoznaczność artystycznej kwalifikacji jest częstokroć problematyczna. Siłą rzeczy, zmienność wariantów koncepcyjnych sztuki, obecnie bardziej wyzwalających postawy uczestniczące niż obiektywizujące, wymaga innych narzędzi i innego typu deskrypcji. Podobnie w obszarze hybrydalnej natury sztuki konceptualnej, w której to fizyczność artefaktu spełnia „jedynie funkcję znaku indeksowego, odniesienia czy wreszcie kontekstu, w ramach którego odbiorca powinien ukształtować obiekt semantyczny”¹⁴, jest to co najmniej dyskusyjne, a w zasadzie nieuprawnione. Artefakt funkcjonuje bowiem wyłącznie jako pretekst konceptualnej konkretyzacji. Jeśli zatem myśleć tutaj o oryginalności, to raczej nie w perspektywie artefaktu – „fundującego kontekstu”, lecz zamysłu i konceptualnej nośności projektu. Choć nie można wykluczyć, sytuacyjność doświadczenia zdaje się tu jednak jak zwykle rozstrzygająca, że brak jakichkolwiek śladów ustrukturyzowania i autorskiej ingerencji nie wpłynął w żadnym stopniu na ewentualną bezprecedensowość/oryginalność Duchampowskich rzeczy gotowych. Niemniej określenie roli i znaczenia artefaktu w obrębie sztuki konceptualnej wyznacza mu status zgoła inny niż tradycyjnie pojmowanego przedmiotu ustrukturyzowanego i determinującej granice dzieła *signifiant*. „W przeciwieństwie do materialne-

ściowy, wpływający z niepowtarzalności jakościowych kwalifikacji, jest więc aczasowa i niezwiązana z określeniami przestrzennymi”. A. SZCZEPAŃSKA: *Estetyka Romana Ingardena*. Warszawa 1989, s. 60–61.

14 R.W. KLUSZCZYŃSKI: *Od konceptualizmu do sztuki hipermediów...*, s. 80.

go artefaktu dzieło [konceptualne – R.S.] ma charakter niematerialny i dla jego ukonstytuowania niezbędna jest twórcza aktywność odbiorcy”¹⁵. Z oczywistych zatem względów kryterialna wiarygodność, by nie rzec: kryterialna racjonalność, przesłanek ograniczonych do własności percepcyjnych obiektu nie znajduje uzasadnienia w kręgu realizacji podważających tradycyjny paradygmat sztuki.

Podobnie, jeśli chodzi o aspekt materialny, wygląda to w zakresie innych działań twórczych, również o odmiennej ontologii niż ontologia przedmiotu. Myślę tu w szczególności o przedsięwzięciach, które, jak konceptualizm, chociaż nie rezygnują z jakiegokolwiek materialnego umocowania, to sprowadzają je zazwyczaj do struktury niezbędnych narzędzi i interfejsów. Myślę o różnych formach artystycznych instalacji i przestrzennych environments, które „wprowadzają w stan istnienia coraz to nowe przestrzenie otwarcia, wobec których uginają się i systemy pomiaru, i nasze zasoby językowe”¹⁶. Myślę wreszcie o praktyce nowych mediów i konsekwencjach wynikających z reorganizacji standardów wykonawczych, związanych ze zmianami w zakresie mediów i środków artystycznego kształtowania. Wszak tradycyjne „środki kształtowania rękodzielnego” uzupełniły z czasem środki techniczne oraz „elektroniczne środki generowania” sztuki. Jedne i drugie (techniczne i elektroniczne), prowadząc do zaskakującego mariażu sztuki, techniki i technologii, nie pozostały obojętne wobec dyskursu o oryginalności. Dywagowanie o autentyczności, niepowtarzalności czy swoistości rozwiązań straciło także sens w kontekście powielarnej efektywności mediów mechanicznych. Problem komplikuje też niematerialność i efemeryczność sztuki nowych mediów (dzieła multimedialne), sztuki „charak-

15 Ibidem, s. 81.

16 A. KĘPIŃSKA: *Sztuka w kulturze płynności...*, s. 31. Należy przy tym pamiętać, że instalacja nie oznacza wcale struktury niezmienniej, prezentującej się w ustanowionej przez autora formie czy konfiguracji. „W wielu wypadkach odbiorca, wkraczając w przestrzeń instalacji, staje się zarazem jej składnikiem, to inicjowana w ten sposób zmiana całego układu może być wręcz postrzegana jako transformująca ingerencja w strukturę instalacji”. R.W. KLUSZCZYŃSKI: *Sztuka interaktywna...*, s. 99.

teryzującej się przede wszystkim immaterialnością, gdyż jej tworzywem jest, według jednych – światło, według innych – informacja”¹⁷.

Istotnym *novum*, w którym można bodaj dostrzec zwieńczenie postępującego od czasów awangardy demontażu estetycznej tradycji, okazała się wreszcie, symptomatyczna dla tendencji ponowoczesnej kultury, sztuka partycypacyjna i interaktywna. Działania te podtrzymują hybrydalną naturę nowej sztuki; dalekiej reorganizacji podległy przy tym również funkcje i kompetencje odbiorcy, teraz uczestnika i interaktora. Wyróżnia je jednak niemająca precedensu partycypacyjność i zaangażowanie, które w tym przypadku – podkreśla Krystyna Wilkoszewska – „nabierają nowego, wyrugowanego z dotychczasowej estetyki znaczenia, takiego znaczenia, jakie towarzyszy postawie praktycznej [...]. Tak rozumiane pojęcia uczestnictwa (interakcji) i zaangażowania niosą w sobie olbrzymi potencjał estetyczny, dotąd niewykorzystany, ale już penetrowany od jakiegoś czasu przez sztukę: rzeźba kinetyczna, happening, sztuka ekologiczna, sztuka multimedialna to przykłady na kolejne etapy domagania się przez sztukę współczesną zaangażowanego i interaktywnego uczestnictwa”¹⁸. Wyróżnia je także ontologia ruchu, czasu, przestrzeni, właściwa dla tych przedsięwzięć wydarzeniowość i procesualność. Zważywszy na złożoność tej problematyki i przede wszystkim na to, co nas interesuje, dokonajmy koniecznego samoograniczenia refleksji. Przyjrzyjmy się, podobnie jak uczyniliśmy to wcześniej, wyłącznie tym kwestiom, które wydają się ważne z punktu widzenia paradygmatycznych reorientacji sztuki i dyskursu o oryginalności dzieła. Chodzi o procesualność, wydarzeniowy charakter sztuki partycypacyjnej/interaktywnej, oraz o „ideę rozproszonego autorstwa”. Z którą wiążą się różne odmiany interaktywności, istotna reorganizacja zwyczajowych ról nadawcy i odbiorcy oraz redefinicja „tradycyjne-

17 K. WILKOSZEWSKA: *Estetyki nowych mediów...*, s. 17.

18 EADEM: *Doświadczenie estetyczne – strategie pragmatyzacji i zaangażowania*. W: *Nowoczesność jako doświadczenie: dyscypliny, paradygmaty, dyskursy*. Red. A. ZEIDLER-JANISZEWSKA, R. NYCZ. Warszawa 2008, s. 219.

go modelu komunikacji artystycznej”. Dotąd mówiliśmy w głównej mierze o zmianach w obrębie ontologii sztuki i wyzwolonej przez konceptualizm hybrydalnej naturze dzieła, teraz, pozostając w styczności z tymi zagadnieniami, przeanalizujemy interesujące nas aspekty przez pryzmat odbiorcy/uczestnika/interaktora.

Za truizm z pewnością uznamy stwierdzenie, iż nie sposób o doświadczeniu dzieła sztuki mówić bez odbiorcy, bo ten stanowi integralne ogniwo wszelkich aktów komunikacji kulturowej, a sztuka nie jest i nie może być tutaj wyjątkiem. Oczywiście ta nie podlega dyskusji, bo też w relacji do odbiorcy kształtuje się społeczny wymiar sztuki. Z odbiorcą wiążą się również potencjalne konkretyzacje dzieła w kulturowej semioprzestrzeni, tym bardziej że nie dzieje się to nigdy poza interpretacją i modyfikującym wpływem kulturowych kontekstów i okoliczności. Bez odbiorcy nie można wreszcie mówić o najbardziej fundamentalnym aspekcie obecności sztuki, co wynika między innymi jeszcze z definicji kultury i faktów kulturowych Stefana Czarnowskiego¹⁹ – mianowicie o kulturowej obiektywizacji dzieła. A nie sposób przecież założyć kulturowej czy społecznej obecności sztuki niebędącej przedmiotem czyjś doświadczenia. Dzieło domaga się obiektywizacji, odbiorcy, upowszechnienia, niewystawiane i nieoglądane nie znaczy nic, nie istnieje w kulturze i dla kultury. Retoryka ta w pewnym sensie prowadzi nas jednak w stronę tradycji, ściślej: klasycznego paradygmatu sztuki. To rzeczywistość oswojonych i dobrze znanych kompetencji. W sztuce, w której ontologiczne umocowane i formalne ustrukturuowanie implikowały samoistność wytworu, zdolnego – jak sądzono – do samodefiniowania własnej specyficzności i artystyczności, rolę odbiorcy można uznać za z góry określone; odbiorca obserwuje, ogląda, kontempluje dzieło. Mamy tutaj do czynienia z percepcją wyraźnie ukierunkowaną i zogniskowaną, wręcz linearnie prowadzoną. Odbiorca jest oglądającym, obserwatorem, interpretatorem, oceniającym krytykiem, a w rozwiązaniu modelo-

19 Por. S. CZARNOWSKI: *Kultura*. W: *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*. Red. A. MENCWEL. Warszawa 1995.

wym także egzegetą, odczytującym wewnętrzne znaczenie dzieła. Aktywność odbiorcy łączono tutaj zazwyczaj z trzema kwestiami: 1. najpierw z identyfikacją cech i walorów formalnych obiektu (zawsze ustrukturuwanego), 2. następnie z rozpoznaniem kategoryjnej przynależności wytworu do klasy obiektów artystycznych, 3. z interpretacją znaczenia dzieła sztuki. Odbiorca w żadnym jednak stopniu nie ingerował w fizyczność obiektu już uformowanego. I nawet, gdy zakwestionujemy zamknięty, holistyczny charakter wytworu oraz „mit dzieła samego w sobie”, czyniąc go bardziej podatnym na różnego rodzaju zewnętrzne wpływy (w tym na dookreślające działanie interpretacji), pozostaje on nadal stabilny w swojej wewnętrznej strukturze. Przykładem może być Ingardenowskie rozróżnienie przedmiotu artystycznego i estetycznego, gdzie wszelkie modyfikacje (związane z konkretyzacją miejsc niedookreślonych) zachodzą wyłącznie w domenie estetycznych konkretyzacji. Uzasadnione wydaje się więc w tym przypadku mówienie co najwyżej o kognitywnej partycypacji odbiorcy. Sytuacja odbiorcy uległa pewnej zmianie w momencie pojawienia się sztuki nieprzedstawiającej, paradygmatu niefiguracywnego. Nurt twórczości niefiguracywnej przewyższył zasadę oznaczania. Uniezależnienie obrazu od pozaartystycznej rzeczywistości, zastąpienie struktury motywów czystymi formami malarskimi wymagało zawieszenia wyuczonej percepcji i interpretacyjnych zwyczajów odbiorców. A to nie przyszło łatwo ani „estetycznym ignorantom”, ani kręgom krytyków, niejednokrotnie obdarzających najróżniejszymi znaczeniami „formy semantycznie puste”. Nieuchronność rewizji wyuczonych form percepcji i sprowadzenie rzeczywistości obrazu do elementarnych jakości malarskich nie pozostały w pewnym stopniu również obojętne w kwestii dywagacji o oryginalności sztuki. Wprawdzie odnajdujemy tu „ten sam konieczny związek między jakościami barwnymi i nadporządkowującą się nad nimi jakością postaciową [...], odsłaniającą dobór jakości estetycznie wartościowych”²⁰, jednak

20 R. INGARDEN: *Studia z estetyki*. T. 2. Warszawa 1966, s. 86. Cyt. za: A. SZCZEPAŃSKA: *Estetyka Romana Ingardena...*, s. 116.

rezygnacja z warstwy wyglądu przedmiotów przedstawionych i motywów ikonograficznych pozbawiła odbiorcę określoności struktury bodaj najpełniej ucieleśniającej indywidualne, wyrazowe, rodzajowe i warsztatowe odrębności dzieła. Mimo tych przeobrażeń niezmienny pozostał status obiektu, odpowiednio ustrukturuwanego formalnie oraz jego ontyczna charakterystyka. Niezmiennie pozostały też role odbiorcy.

Ich znaczącą reorganizację przyniosły dopiero działania artystyczne, w ramach których substancjalność i jedność dzieła sztuki poddano rozmaitym procesom rozszczepienia, dematerializacji, upłynnieniu czy performatyzacji. Chodzi o różne formy szeroko pojętej sztuki działania, jak choćby happeninigi, performance, kinetyczna sztuka partycypacyjna, potem oczywiście partycypacyjna i wydarzeniowa, ale też wspomniany wcześniej konceptualizm. Przejście od perceptualnego do konceptualnego doświadczenia sztuki nie tylko gruntownie zrewidowało dotychczasowe warianty koncepcyjne artystyczności, ale wyznaczyło też nowe pole aktywności odbiorcy. Niebagatelny wpływ miała na to hybrydalna struktura sztuki konceptualnej. Odbiorca staje się tutaj – jak już ustaliliśmy – zaangażowanym uczestnikiem, niezbywalnym ogniwem włączonym w przedsięwzięcie i mentalnie je konkretyzującym. Tendencje te narastają w sztuce interaktywnej, związanej przede wszystkim z technologią mediów cyfrowych. Ale ich źródła tkwią w szerszym kontekście kulturowych reorientacji ponowoczesności, związanych z transgresją autorstwa i różnymi aspektami nadwartościowania odbiorcy. Warto tutaj choćby wspomnieć o teorii rezonansu czytelniczego (*reader-response*), o idei domniemanego czytelnika/odbiorcy Wolfganga Kempa, o koncepcji „wspólnot interpretacyjnych” Stanleya Fisha, o wieszczonej przez Rolanda Barthes’a „śmierci autora”, o porzuceniu kontemplacji na rzecz uczestnictwa (Arnold Berleant), o przewzięciu „transmisyjnej” teorii komunikacji (John Fiske), wreszcie o dekonstruktywizmie Jacques’a Derridy i dziele uwolnionym od „jakiegokolwiek, komunikowanego apriorycznego sensu”, który zastępuje sens wprowadzany przez „odbiorcę negocjatora”. Ślad tych

tendencji znajdziemy także w tekstach Umberta Eco, szczególnie w *Dziele otwartym*, ale też w *Dopiskach na marginesie „Imienia róży”* czy wreszcie w przywołanej na początku szkicu prozie Bartha.

W sztuce interaktywnej, podobnie jak w przypadku sztuki konceptualnej, także mamy do czynienia z hybrydalną naturą przedsięwzięcia, ontycznie zróżnicowanych elementów. Miejsce artefaktu zajmuje jednak dyspozytyw. Dyspozytyw będący rodzajem złożonego kontekstu, w ramach którego dzieło jest doświadczane i wykonywane. W odróżnieniu jednak do konceptualizmu, działania odbiorcy na dyspozytywie nie ograniczają się wyłącznie do operacji mentalnych. Otwarta (przedmiotowa, narzędziowa czy interfejsowa) architektura dyspozytywu wymaga bezpośredniej praktyki obcowania z jego materialnością, a nawet otwartej ingerencji w strukturę dyspozytywu. Wymaga partycypacji odbiorcy przeobrażającej intersubiektywny dyspozytyw w dzieło-wydarzenie. Tutaj podobnie jak w konceptualizmie, konstytuujące dzieło sztuki interaktywnej partycypacyjne wydarzenie wiąże się jedynie z aktywnością odbiorcy. Jednak w sytuacji, gdy w sferze wpływów odbiorcy, a nie nadawcy, znajduje się nie tylko znaczenie dzieła, ale w części również jego materialność i struktura, reorganizacja ról odbiorcy wydaje się kompletna. Ten ostatni zyskuje w ten sposób uprawnienia zastrzeżone niegdyś wyłącznie dla autora. Tradycyjne miejsce odbiorcy kontemplującego dzieło, interpretatora znaczenia obiektu, zajmuje włączony w proces kreacji odbiorca-uczestnik. Interaktor przeobrażający potencjalność dyspozytywu w aktualność partycypacyjnego wydarzenia artystycznego. Miejsce odbiorcy konstytuującego sens dzieła sztuki w kulturowej semioprzestrzeni zajmuje uczestnik/interaktor konstytuujący dzieło jako takie w jego wydarzeniowej postaci. Miejsce natomiast holistycznie pojmowanego obiektu artystycznego, „definitywnie zamkniętej całości”, zajęła wydarzeniowość, przygodność wyzwolona aktywnością interaktora. Intersubiektywna obecność przedmiotu artystycznego ustąpiła miejsca efemeryczności zajścia (procesu, dzieła) sprowadzonego do działania na dyspozytywie. „Wzorzec kontemplacyjny doświadczenia estetycznego zastąpił mo-

del partycypacyjny”²¹; imperatyw uczestnictwa za nic mający dawne napomnienie: nie dotykać, to sztuka, „swoją rzeczywistą, ostateczną wymiar odnajdując dopiero w efekcie partycypacyjnych zachowań odbiorców”²².

Reasumując, sygnalizowane paradygmatyczne reorganizacje dwudziestowiecznej sztuki to z pewnością nowe dylematy i wyzwania dla dyskursu o oryginalności dzieła. Nie może być inaczej, skoro charakter przedsięwzięć artystycznych uległ tak dalekosiężnym i gruntownym przekształceniom, a „niebywała eskalacja i sublimacja możliwości technicznych stała się wyzwaniem dla ortodoksji indywidualnej inwencji”²³. W rzeczywistości, w której artystyczność przestała być dekretowana przez formalne własności obiektu, problem wymaga nie tylko reorientacji argumentów i kryteriów, ale przede wszystkim ich paradygmatycznej rekontekstualizacji. Ostatecznie też uznania, że nie istnieją „własności nierelacyjne”²⁴. Wszelkie bowiem konstatacje, zarówno o sztuce, jak i jej własnościach, zdają się doraźnie kształtowane w przestrzeni określonych interpretacyjnych wspólnot, z wykorzystaniem zmiennych praktyk, strategii i narzędzi, określających nie tylko kryterialną efektywność refleksji, ale *de facto* i konstruowane z ich udziałem zjawiska.

21 R.W. KLUSZCZYŃSKI: *Sztuka interaktywna...*, s. 151.

22 Ibidem, s. 217.

23 A. KĘPIŃSKA: *Sztuka w kulturze płynności...*, s. 25.

24 R. RORTY: *Kariera pragmatysty*. W: U. ECO, R. RORTY, J. CULLER, C. BROOKE-ROSE: *Interpretacja i nadinterpretacja*. Red. S. COLLINI. Przeł. T. BIEROŃ. Kraków 1996, s. 92.

- ADORNO T.: *Teoria estetyczna*. Przeł. K. KRZEMIENIOWA. Warszawa 1994.
- ARENAS J.F.: *Klucze do sztuki renesansu*. Przeł. B. BACZYŃSKA. Wrocław 1993.
- ARYSTOTELES: *Poetyka*. Przeł. H. PODBIELSKI. Warszawa–Kraków 1983.
- ATTRIDGE D.: *Jednostkowość literatury*. Przeł. P. MOŚCICKI. Kraków 2007.
- BACHTIN M.: *Problem tekstu*. Przeł. J. FARYNO. „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 3.
- BAGBY P.: *Pojęcie kultury*. W: *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*. Red. A. MENCWEL. Warszawa 1993.
- BAL M.: *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*. Przeł. M. BUCHOLC. Warszawa 2012.
- BAŃKA J.: *Traktat o czasie. Czas a poczucie dziejowości istnienia w koncepcjach recentywizmu i prezentyzmu*. Katowice 1991.
- BARNES B.: *Konwencjonalny składnik wiedzy i poznania*. Przeł. M. TEMP-CZYK. W: *Mocny program socjologii wiedzy*. Przeł. Z. JANKIELEWICZ [i in.]. Red. B. BARNES, D. BLOOR. Warszawa 1993.
- BARTH J.: *Opowiadać dalej. Opowiadania*. Przeł. M. ŚWIERKOCKI. Warszawa 1999.
- BARTH J.: *Pływająca opera*. Przeł. P. ZNANIECKI. Warszawa 1998.
- BARTHES R.: *Przyjemność tekstu*. Przeł. A. LEWAŃSKA. Warszawa 1997.
- BARTHES R.: *Śmierć autora*. Przeł. M.P. MARKOWSKI. „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2.
- BARTHES R.: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. S. MAGALA. Warszawa 1986.
- BAUDRILLARD J.: *Precesja symulaków*. Przeł. T. KOMENDANT. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. NYCZ. Kraków 1998.
- BAUDRILLARD J.: *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o „Spisku sztuki”*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2006.

- BAUMAN Z.: *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*. Toruń 1995.
- BAUMAN Z.: *Prawodawcy i tłumacze*. Przeł. A. TANALSKA. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. NYCZ. Kraków 1998.
- BAUMAN Z., KUBICKI R., ZEIDLER-JANISZEWSKA A.: *Życie w kontekstach. Rozmowy o tym, co za nami i o tym, co przed nami*. Warszawa 2009.
- BENJAMIN W.: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Wybór i oprac. H. ORŁOWSKI. Przeł. K. KRZEMIENIOWA [i in.]. Poznań 1996.
- BERLEANT A.: *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*. Przeł. M. KORUSIEWICZ, T. MARKIEWKA. Kraków 2007.
- BIAŁOSTOCKI J.: *Ikonografia romantyczna. Problemy badawcze*. W: IDEM: *Symbole i obrazy*. Warszawa 1982.
- BIAŁOSTOCKI J.: *Ikonografia romantyczna. Przegląd problemów badawczych*. W: IDEM: *Symbole i obrazy w świecie sztuki*. Warszawa 1982.
- BIAŁOSTOCKI J.: *Problem oryginalności i wartościowania w studiach nad ikonografią starochrześcijańskiego malarstwa miniaturowego*. W: IDEM: *Symbole i obrazy w świecie sztuki*. Warszawa 1982.
- BIAŁOSTOCKI J.: *Słowo i obraz*. W: *Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk. Nieborów 29 września–1 października 1977*. Red. A. MORAWIŃSKA. Warszawa 1982.
- BIAŁOSTOCKI J.: *Symbole i obrazy w świecie sztuki*. Warszawa 1982.
- BOCHNAK A.: *Historia sztuki nowożytnej*. Warszawa–Kraków 1983.
- BOURDIEU P.: *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Przeł. A. ZAWADZKI. Kraków 2001.
- BÓBR M.: *Mistrzowie grafiki europejskiej. Od XV do XVIII wieku*. Warszawa 2000.
- BRETON A.: *Manifest surrealizmu*. W: A. WAŻYK: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka*. Warszawa 1973.
- CACKOWSKI Z.: *Wstęp do wydania polskiego*. W: L. FLECK: *Powstanie i rozwój faktu naukowego. Wprowadzenie do nauki o stylu myślowym i kolektywie myślowym*. Przeł. M. TUSZKIEWICZ. Lublin 1986.
- CHASTEL A.: *Sztuka włoska*. Przeł. E. BĄKOWSKA. T. 1. Warszawa 1978.
- CHAUNU P.: *Cywilizacja wieku oświecenia*. Przeł. E. BĄKOWSKA. Warszawa 1993.
- CHOJECKA E.: *Słowo wstępne*. W: *Sztuka i natura*. Red. E. CHOJECKA. Katowice 1991.
- CONDORCET A.N.: *Szkic obrazu postępu ducha ludzkiego poprzez dzieje*. Przeł. E. HARTLEB, J. STRZELECKI. Warszawa 1957.
- CZARNOWSKI S.: *Kultura*. W: *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*. Red. A. MENCWEL. Warszawa 1995.

- Czy jeszcze estetyka? *Sztuka współczesna a tradycja estetyczna*. Red. M. OSTROWICKI. Kraków 1994.
- DĄBKOWSKA-ZYDROŃ J.: *Kulturotwórcza rola surrealizmu*. Poznań 1999.
- DELUMEAU J.: *Cywilizacja odrodzenia*. Przeł. E. BĄKOWSKA. Warszawa 1987.
- DERRIDA J.: *Prawda w malarstwie*. Przeł. M. KWIETNIEWSKA. Gdańsk 2003.
- DUCHAMP M.: *Akt twórczy*. W: C. TOMKINS: *Duchamp. Biografia*. Przeł. I. CHLEWISKA. Poznań 2001.
- DUTKA E.: *O przekładzie intersemiotycznym*. W: *Wiedza o kulturze w szkole*. Red. A. GOMÓŁA, E. DUTKA. Katowice 2007.
- DZIADEK A.: *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice 2004.
- DZIAMSKI G.: *Co oznacza formuła „kryzys estetyki”?* Dostępne w Internecie: <http://www.kulturawspolczesna.pl/pdf-y/662.pdf> [data dostępu: 6.05.2017].
- DZIAMSKI G.: *Sztuka po modernizmie*. „Odra” 2000, nr 10.
- ECO U.: *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*. W: IDEM: *Imię róży*. Przeł. A. SZYMANOWSKI. Warszawa 1991.
- ECO U.: *Nieobecna struktura*. Przeł. A. WEINSBERG, P. BRAVO. Warszawa 1996.
- ECO U.: *Podróż do hiperrealności*. W: *Semiologia życia codziennego*. Przeł. J. UGNIIEWSKA, P. SALWA. Warszawa 1998.
- ECO U.: *Semiologia życia codziennego*. Przeł. J. UGNIIEWSKA, P. SALWA. Warszawa 1998.
- ECO U.: *Sztuka*. Przeł. P. SALWA, M. SALWA. Kraków 2007.
- ENZENSBERGER M.H.: *Józefina i ja*. Przeł. A. KOPACKI. Warszawa 2008.
- FISH S.: *Co czyni interpretację możliwą do przyjęcia?* Przeł. A. SZAHAJ. W: S. FISH: *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*. Red. A. SZAHAJ. Kraków 2008.
- FISH S.: *Czy na ćwiczeniach jest tekst?* Przeł. A. SZAHAJ. W: S. FISH: *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*. Red. A. SZAHAJ. Kraków 2008.
- FISH S.: *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*. Przeł. A. GRZELIŃSKI. W: S. FISH: *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*. Red. A. SZAHAJ. Przeł. K. ABRISZEWSKI [i in.]. Kraków 2008.
- FISH S.: *Zwykłe okoliczności, język dosłowny, bezpośrednie akty mowy, to, co normalne, potoczne, oczywiste, zrozumiałe samo przez się i inne szczególne przypadki*. Przeł. M. SMOCZYŃSKI. W: S. FISH: *Interpreta-*

- cja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*. Red. A. SZAHAJ. Przeł. K. ABRI-SZEWSKI [i in.]. Kraków 2008.
- FLECK L.: *Powstanie i rozwój faktu naukowego. Wprowadzenie do nauki o stylu myślowym i kolektywie myślowym*. Przeł. M. TUSZKIEWICZ. Lublin 1986.
- FLECK L.: *Psychologia poznania naukowego. Powstanie i rozwój faktu naukowego oraz inne pisma z filozofii poznania*. Red. Z. CACKOWSKI, S. SYMOTIUK. Lublin 2006.
- FLEISCHER M.: *Komunikacja międzygatunkowa. Przypadek: człowiek – pies*. W: „Język a Kultura”. T. 15: *Opozycja homo – animal w języku i kulturze*. Red. A. DĄBROWSKA. Wrocław 2003.
- FOUCAULT M.: *Archeologia wiedzy*. Przeł. A. SIEMEK. Warszawa 1977.
- FOUCAULT M.: *Słowa i rzeczy*. Przeł. S. CICHOWICZ. W: *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*. Red. W. KARPIŃSKI. Warszawa 1974.
- FRANCASTEL P.: *Twórczość malarska a społeczeństwo. Szkice*. Przeł. J. KARBOWSKA, A. SZCZEPAŃSKA. Warszawa 1973.
- GADAMER H.-G.: *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*. Przeł. K. KRZEMIENIOWA. Warszawa 1993.
- GADAMER H.-G.: *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Przeł. B. BARAN. Kraków 1993.
- GADAMER H.-G.: *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Wybór i oprac. K. MICHAŁSKI. Warszawa 1979.
- GEERTZ C.: *Dzieło i życie. Antropolog jako autor*. Przeł. E. DŻURAK, S. SIKORA. Warszawa 2000.
- GŁOWIŃSKI M., KOSTKIEWICZOWA T., OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA A., SŁAWIŃSKI J.: *Słownik terminów literackich*. Red. J. SŁAWIŃSKI. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1988.
- GOMBRICH E.H.: *O sztuce*. Przeł. M. DOLIŃSKA [i in.]. Poznań 2007.
- HABERMAS J.: *Modernizm – niedokończony projekt*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. NYCZ. Kraków 1998.
- HAZARD P.: *Kryzys świadomości europejskiej. 1680–1715*. Przeł. J. LALEWICZ, A. SIEMEK. Wstępem poprzedził M. ŻUROWSKI. Warszawa 1974.
- HERBERT Z.: *Barbarzyńca w ogrodzie*. Lublin 1991.
- HONOUR H., FLEMING J.: *Historia sztuki świata*. Przeł. H. LISICKA-MICHAŁSKA [i in.]. Warszawa 2006.
- HUIZINGA J.: *Jesień średniowiecza*. Przeł. T. BRZOSTOWSKI. Warszawa 1998.

- HUYSEN A.: *Nad mapą postmodernizmu*. Przeł. J. MARGAŃSKI. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. NYCZ. Kraków 1998.
- Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Red. S. BALBUS, A. HEJMEJ, J. NIEDŹWIEDŹ. Kraków 2004.
- JAMESON F.: *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*. Przeł. P. CZAPLIŃSKI. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. NYCZ. Kraków 1998.
- JENKS CH.: *Kultura*. Przeł. W.J. BURSZA. Poznań 1999.
- JUSZCZAK W.: *Dziwny naturalizm i realizm uduchowiony*. „Teksty” 1974, nr 6(17).
- KALAGA W.: *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*. Kraków 2001.
- KALINOWSKI L.: *Speculum artis. Treści dzieła sztuki średniowiecza i renesansu*. Warszawa 1989.
- KAMOCKI J.: *Etnologia ludów pozaeuropejskich*. Kraków 2003.
- KASPERSKI E.: *Romantyzm i poprzednicy, wokół dyskursów prefundacyjnych*. „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2012, nr 10, s. 10–11. Dostępne w Internecie: www.slupskie-prace-filologiczne.apsl.edu.pl/10/kasperski.pdf [data dostępu: 6.05.2017].
- KASTORA B.: *Dlaczego czas nie biegnie wstecz*. „Newsweek” 2011, nr 36.
- KĘPIŃSKA A.: *Sztuka w kulturze płynności*. Poznań 2003.
- KLUSZCZYŃSKI R.W.: *Film – sztuka Wielkiej Awangardy*. Warszawa–Łódź 1990.
- KLUSZCZYŃSKI R.W.: *Konceptualizm a sztuka interaktywna. Analiza polskich przykładów*. „Sztuka i Dokumentacja” 2012, nr 6. Dostępne w Internecie: http://www.doc.art.pl/pdf_sid6/kluszczyński.r_SID6.pdf [data dostępu: 6.05.2017].
- KLUSZCZYŃSKI R.W.: *Od konceptualizmu do sztuki hipermediów. Rozważania na temat modelu sytuacji estetycznej w sztuce multimedialnej*. W: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*. Red. K. WILKOSEWSKA. Kraków 1999.
- KLUSZCZYŃSKI R.W.: *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*. Warszawa 2010.
- KORUSIEWICZ M.: *Jak funkcjonuje dzieło sztuki, czyli muzeum według Nelsona Goodmana*. W: *Muzeum sztuki. Antologia*. Red. M. POPCZYK. Kraków 2005.
- KOSOWSKA E.: *Antropologia kultury – antropologia literatury. Wprowadzenie do tematu*. W: *Antropologia kultury – antropologia literatury*. Red. E. KOSOWSKA, E. JAWORSKI. Katowice 2005.

- KOSOWSKA E.: *Antropologia literatury. Teksty, konteksty, interpretacje*. Katowice 2003.
- KOSOWSKA E.: *Przyszłość dyskursu a pamięć kulturowa*. W: „Acta Universitatis Wratislaviensis”, No 3487, *Prace kulturoznawcze* 15. Wrocław 2013.
- KOWALCZYKOWA A.: *O wzajemnym oświeclaniu się sztuk w romantyzmie*. W: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Red. T. CIEŚLIKOWSKA, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1980.
- KRAUSS R.E.: *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*. Przeł. M. SZUBA. Gdańsk 2011.
- KRAUSS R.E.: *Oryginalność awangardy*. Przeł. M. SUGIERA. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. NYCZ. Kraków 1998.
- KRAUSS R.E.: *Oryginalność awangardy*. W: EADEM: *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*. Przeł. M. SZUBA. Gdańsk 2011.
- KRAUSS R.E.: *Siatka*. W: EADEM: *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*. Przeł. M. SZUBA. Gdańsk 2011.
- Kształty i myśli. *Dyskurs a doświadczenie sztuki*. Red. R. SOLIK. Katowice 2013.
- KUCZYŃSKA A.: *Filozofia i teoria piękna Marsilia Ficina*. Warszawa 1970.
- KUCZYŃSKA A.: *Sztuka jako filozofia w kulturze renesansu włoskiego*. Warszawa 1988.
- LE GOFF J.: *Kultura średniowiecznej Europy*. Przeł. H. SZUMAŃSKA-GROSSOWA. Warszawa 1997.
- LÉVI-STRAUSS C.: *Antropologia strukturalna*. Przeł. K. POMIAN. Warszawa 2000.
- LÉVI-STRAUSS C.: *Myśl nieoswojona*. Przeł. A. ZAJĄCZKOWSKI. Warszawa 1969.
- LÉVI-STRAUSS C.: *Smutek tropików*. Przeł. A. STEINSBERG. Warszawa 1964.
- LISTA G.: *Futuryzm*. Przeł. E. GORZĄDEK. Warszawa 2002.
- LÜBBE H.: *Muzealizacja. O powiązaniu naszej terażniejszości z przeszłością*. Przeł. E. PACZKOWSKA-ŁAGOWSKA. W: *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*. Red. M. GOŁASZEWSKA. T. 3. Kraków 1991.
- LÜBBE H.: *O powiązaniu naszej terażniejszości z przeszłością*. W: *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*. Red. M. GOŁASZEWSKA. T. 3. Kraków 1991.
- LYOTARD J.F.: *Filozofia i malarstwo w epoce eksperymentu*. Przeł. M.P. MARKOWSKI. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. NYCZ. Kraków 1998.
- MACIEJEWSKI J.: *Oświecenie polskie. Początek formacji, jej stratyfikacja i przebieg procesu historycznoliterackiego*. W: *Problemy literatury polskiej okresu Oświecenia*. Seria 2. Red. Z. GOLIŃSKI. Wrocław 1977.

- MACIEJEWSKI J.: *Uniwersalizm i swoistość polskiego oświecenia*. W: *Uniwersalizm i swoistość kultury polskiej*. Red. J. KŁOCZOWSKI. T. 1. Lublin 1989.
- MARGOLIS J.: *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki? Wykłady z filozofii sztuki*. Red. K. WILKOSZEWSKA. Przeł. W. CHOJNA, K. GUCZAŁSKI, K. JAKUBCZAK, K. WILKOSZEWSKA. Kraków 2004.
- MARKOWSKA A.: *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u*. Katowice 2003.
- MARKOWSKI M.P.: *Dzień na Ziemi. Proza podróżna*. Poznań 2014 (e-book).
- MARKOWSKI M.P.: *Nietzsche. Filozofia interpretacji*. Kraków 1997.
- MELBERG A.: *Teorie mimesis. Repetycja*. Przeł. J. BALBIERZ. Kraków 2002.
- MICZKA T.: *Multimedia – oczywistości i domysły. Szkic o estetycznej przygodności nowych mediów*. W: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*. Red. K. WILKOSZEWSKA. Kraków 1999.
- MITCHELL W.J.T.: *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*. Przeł. Ł. ZAREMBA. Warszawa 2013.
- MORAWSKI S.: *Na zakręcie od sztuki do po-sztuki*. Kraków 1985.
- MORAWSKI S.: *Pojmowanie dzieła sztuki dawniej i dzisiaj*. W: IDEM: *Na zakręcie od sztuki do po-sztuki*. Kraków 1985.
- Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od średniowiecza do 1500 roku. Wybrał i oprac. J. BIAŁOSTOCKI. Warszawa 1988.
- NYCZ R.: *Intertekstualność i jej zakresy*. W: IDEM: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993.
- NYCZ R.: *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. NYCZ. Kraków 2006.
- NYCZ R.: *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. NYCZ. Kraków 2006.
- Oksfordzki leksykon sztuki*. I. CHILVERS, H. OSBORNE. Warszawa 2002.
- ONG W.J.: *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Przekł., wstęp i red. nauk. J. JAPOLA. Warszawa 2011.
- ORTEGA Y GASSET J.: *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*. Przeł. P. NIKLEWICZ. Warszawa 1980.
- OSSOWSKI S.: *Wybór pism estetycznych*. Wprowadzenie, wybór i oprac. B. DZIEMIDOK. Kraków 2004.
- PANAS W.: *W kręgu metody semiotycznej*. Lublin 1991.

- PANOFSKY E.: *Trzy ryciny Dürera i Neoplatoński ruch we Florencji*. Przeł. K. KAMIŃSKA. W: E. PANOFSKY: *Studia z historii sztuki*. Wybrał, oprac. i posłowiem opatrzył J. BIAŁOSTOCKI. Warszawa 1971.
- PASIERB J.: *Sztuka czasów potrydenckich*. W: *Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej*. Red. B. OTWINOWSKA, J. PELC. Wrocław 1984.
- PASTERCZYK K.: *Poiesis*. Cieszyn 2007.
- POPE A.: *Wiersz o krytyce*. Cz. 1. *Wybór poezji*. Przeł. L. KAMIŃSKI. Warszawa 1822. W: Z. LIBERA: *Oświecenie. Materiały*. Warszawa 1967.
- POPIEL M.: *Artysta awangardowy – między arcyłudzkiem a nieludzkiem. Próba estetyki antropologicznej*. „Teksty Drugie” 2011, nr 6.
- POPIEL M.: *O nową estetykę. Między filozofią sztuki a filozofią kultury*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. NYCZ. Kraków 2006.
- POPRZĘCKA M.: *Akademizm*. Warszawa 1980.
- POPRZĘCKA M.: *Miejsce dzieła*. W: *Miejsce rzeczywiste, miejsce wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca w przestrzeni kultury*. Red. M. KITOWSKA-ŁYSIAK, E. WOLICKA. Lublin 1999.
- PORĘBSKI M.: *Dzieje sztuki w zarysie*. T. 3: *Wiek XIX i XX*. Warszawa 1988.
- PORĘBSKI M.: *Era grafiki*. W: *Grafika wczoraj i dziś*. Red. T. HRANKOWSKA. Warszawa 1974.
- POTOCKA M.A.: *Pamięci Mieczysława Porębskiego. Niepokorny geniusz historii sztuki*. „Kultura Współczesna” 2012, nr 4(75).
- PRAZ M.: *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*. Przeł. W. JEKIEL. Warszawa 1981.
- PRZYBYLSKI R.: *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec królestwa polskiego*. Warszawa 1983.
- PSEUDO-LONGINOS: *O górności*. W: *Trzy poetyki klasyczne: Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos*. Przeł. T. SINKO. Wrocław–Warszawa 2006.
- RICOEUR P.: *Egzystencja i hermeneutyka*. W: *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*. Przeł. A. BIEŃKOWSKA. Wybór, oprac. i wprowadzenie S. CICHOWICZ. Warszawa 1985.
- RIPA C.: *Ikonologia*. Przeł. I. KANIA. Kraków 2004.
- RORTY R.: *Kariera pragmatysty*. W: U. ECO, R. RORTY, J. CULLER, CH. BROOK-ROSE: *Interpretacja i nadinterpretacja*. Red. S. COLLINI. Przeł. T. BIEROŃ. Kraków 1996.
- ROSNER K.: *Hermeneutyka jako krytyka kultury*. Heidegger, Gadamer, Ricoeur. Warszawa 1991.
- ROSNER K.: *Narracja, tożsamość i czas*. Kraków 2003.

- ROSSI P.: *Zatonięcia bez świadka: idea postępu*. Przeł. A. DUDZIŃSKA-FACCA. Warszawa 1998.
- RYDLEWSKI M.: *Wzajemne relacje pomiędzy myśleniem, widzeniem a rzeczywistością. W świetle uwag Władysława Strzebińskiego oraz Ludwika Flecka*. W: „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia” 2010, Vol. 35, z. 2, sectio 1. Dostępne w Internecie: http://dlibra.umcs.lublin.pl/Content/23921/czas16080_35_2_2010_3.pdf [data dostępu: 6.05.2017].
- RZEPIŃSKA M.: *Malarstwo Quattrocenta*. Warszawa 1976.
- SCHELLING F.W.J.: *Filozofia sztuki*. Przeł. i oprac. K. KRZEMIENIOWA. Warszawa 1983.
- SECOMSKA K.: *Malarstwo francuskie XVII wieku*. Warszawa 1985.
- SŁAWEK T.: *Vedi Napoli, e poi muori! Neapol a genius loci*. W: *Genius loci w kulturze europejskiej: Kampania i Neapol. Studia komparatystyczne*. Red. T. SŁAWEK, A. WILKOŃ przy współudziale Z. KADŁUBKA. Katowice 2007.
- Słownik pojęć i tekstów kultury. Terytoria słowa*. Red. E. SZCZĘSNA. Warszawa 2002.
- Słownik terminologiczny sztuk pięknych*. Red. K. KUBALSKA-SUŁKIEWICZ, M. BIELSKA-ŁACH, A. MANTEUFFEL-SZAROTA. Warszawa 2003.
- Słownik wiedzy o literaturze*. Red. R. CUDAK, M. PYTASZ. Katowice 2005.
- SOKAL A., BRICMONT J.: *Modne bzdury. O nadużyciach nauki popełnianych przez postmodernistycznych intelektualistów*. Przeł. P. AMSTERDAMSKI. Warszawa 2004.
- SOLIK R.: *Ars est recta ratio factibilium. Rzecz o własnościach perswazyjnych wybranej średniowiecznej ikonografii religijnej*. W: „Język a Kultura”. T. 24: *Perswazja przez styl i stylizację*. Red. A. DĄBROWSKA. Wrocław 2014.
- SOLIK R.: *Doświadczenie sztuki jako (również) doświadczenie dyskursywne*. W: *Kształty i myśli. Dyskurs a doświadczenie sztuki*. Red. R. SOLIK. Katowice 2013.
- SOLIK R.: *Dylematy czytania i odczytywania*. W: *Kształty i myśli. Dyskurs a doświadczenie sztuki*. Red. R. SOLIK. Katowice 2013.
- SOLIK R.: *Kulturotwórcze funkcje komunikatów ikonicznych doby stanisławowskiej*. Cieszyn 2000.
- SOLIK R.: *Pejzaże sztuki, konteksty sztuki*. Cieszyn 2007.
- SOLIK R.: *Sztuka „gorszenia”, czyli o zgorszeniu jako doświadczeniu dzieła. Konteksty i uwarunkowania*. W: „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis” Folia 121. *Studia de cultura IV*. Kraków 2012.

- SOLIK R.: *Sztuka jako interpretacja. Z problemów dyskursu artystycznego*. Katowice 2012.
- SPECHT R.: *Koncepcja wzniosłości Pseudo-Longinosa*. „Studia z Historii Filozofii” 2013, T. 4, nr 1. Dostępne w Internecie: <http://apcz.pl/czaso-pisma/index.php/szhf/article/view/629/607> [data dostępu: 6.05.2017].
- STASIUK A.: *Życie to jednak strata jest. (Andrzej Stasiuk w rozmowach z Dorotą Wodecką)*. Warszawa 2015 (e-book).
- SZAHAJ A.: *Gonić harcówników? W: IDEM: O interpretacji*. Kraków 2014 (e-book).
- SZAHAJ A.: *Granice anarchizmu interpretacyjnego. W: IDEM: O interpretacji*. Kraków 2014 (e-book).
- SZAHAJ A.: *O interpretacji*. Kraków 2014 (e-book).
- SZAHAJ A.: *Paninterpretacjonizm, czyli nie ma niczego w tekście, czego by pierwszej nie było w kontekście (odpowiedź krytykom)*. Dostępne w Internecie: <https://repozytorium.umk.pl/bitstream/handle/item/896/A.%20Szahaj,%20Paninterpretacjonizm,%20czyli%20nie%20ma%20niczego%20w%20tek%C5%9Bcie,%20czego%20by%20pierwej%20nie%20by%C5%82o%20w%20kontek%C5%9Bcie.pdf?sequence=1> [data dostępu: 6.05.2017].
- SZAHAJ A.: *Teksty na wolności (strukturalizm – poststrukturalizm – postmodernizm)*. Dostępne w Internecie: <http://kulturawspolczesna.pl/archiwum/21993/teksty-na-wolnosci-strukturalizm-poststrukturalizm-postmodernizm> [data dostępu: 6.05.2017].
- SZAHAJ A.: *Zniewalająca moc kultury*. W: S. FISH: *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*. Red. A. SZAHAJ. Przeł. K. ABRISZEWSKI [i in.]. Kraków 2008.
- SZCZEPAŃSKA A.: *Estetyka Romana Ingardena*. Warszawa 1989.
- SZLENDAK T.: *Kultura nadmiaru w czasach niedomiaru*. „Kultura Współczesna. Teorie. Interpretacje. Praktyka” 2013, nr 1 (e-book).
- SZMIDT K.J.: *ABC kreatywności. (O jak oryginalność)*. Warszawa 2010. Dostępne w Internecie: http://www.ksiegarniasgh.pl/imgs_upload/abc-f fragment.pdf [data dostępu: 6.05.2017].
- SZYMANIEC P.: *Condorcet i religia postępu*. Dostępne w Internecie: www.bibliotekacyfrowa.pl/Content/21955/005.pdf [data dostępu: 6.05.2017].
- ŚNIEŻKO D.: *Pismo i głos: historia i literatura*. „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2. Dostępne w Internecie: http://rcin.org.pl/Content/50781/WA248_66853_P-I-2524_snieszko-pismo.pdf [data dostępu: 6.05.2017].
- Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce. 1500–1600*. Wybrał i oprac. J. BIAŁOSTOCKI. Warszawa 1985.
- TOPOROW W.N.: *Przestrzeń i rzecz*. Przeł. B. ŻYŁKO. Kraków 2003.

- TRZEBIŃSKI J.: *Z badań nad uwarunkowaniami oryginalności myślenia*. Wrocław 1978.
- USPIENSKI L.: *Teologia ikony*. Przeł. M. ŻUROWSKA. Poznań 1993.
- Ustawa z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki. Dostępne w Internecie: http://www.writv.us.edu.pl/images/pliki/ustawa_14_03_2003.pdf [data dostępu: 6.05.2017].
- VALÉRY P.: *Degas, taniec, rysunek*. W: IDEM: *Rzeczy przemilczane. Z pism o sztuce*. Przeł. J. GUZE. Warszawa 1974.
- VASARI G.: *Żywoty najślawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*. Przeł. K. ESTREICHER. Warszawa 1989.
- WALLIS M.: *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*. Warszawa 1983.
- WEJMAN K.: *Interaktywna sztuka nowych mediów – eksperyment na ciele odbiorcy*. „Naukowy Przegląd Dziennikarski” 2013, nr 4(8). Dostępne w Internecie: <http://naukowy-przeglad-dziennikarski.org/nr/4-2013/6.pdf> [data dostępu: 6.05.2017].
- WHORF B.L.: *Język, myśl i rzeczywistość*. Przeł. T. HOŁÓWKA. Warszawa 1982.
- WILKOSZEWSKA K.: *Doświadczenie estetyczne – strategie pragmatyzacji i zaangażowania*. W: *Nowoczesność jako doświadczenie: dyscypliny, paradigmaty, dyskursy*. Red. A. ZEIDLER-JANISZEWSKA, R. NYCZ. Warszawa 2008.
- WILKOSZEWSKA K.: *Estetyki nowych mediów*. W: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*. Red. K. WILKOSZEWSKA. Kraków 1999.
- WITEK N.: *Wiedza zatroskana, czyli mała antologia niepokojów*. Cieszyn 2000.
- WYSŁOUCH S.: *Literatura a sztuki wizualne*. Warszawa 1994.
- WYSOCKA E.: *Wirtualne ciało sztuki. Ochrona i udostępnianie dzieł audio-wizualnych*. Warszawa 2013.
- YOUNG E.: *Conjectures on Original Composition. In a Letter to the Author of "Sir Charles Grandison"*. Dostępne w Internecie: www.case.edu/affil/sce/authorship/Young.pdf [data dostępu: 6.05.2017].
- ZEIDLER-JANISZEWSKA A.: *O anestetyzacyjnych akcentach w tak zwanej sztuce publicznej*. W: *Przestrzenie kultury – dyskursy teorii*. Red. A. GWÓŹDŹ, A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Warszawa 2008.
- ZEIDLER-JANISZEWSKA A., KUBICKI R.: *Poszerzanie granic. Sztuka współczesna w perspektywie estetyczno-filozoficznej*. Warszawa 1999.
- Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny? Red. S. MORAWSKI. T. 1–2. Warszawa 1987.

A

- Abriszewski Krzysztof 28, 68, 144, 160, 225, 226, 232
Adorno Theodor W. 174, 183, 190, 191, 223
Amsterdamski Piotr 109, 231
Ankersmit Frank 161
Arenas José Fernández 148, 223
Arystoteles 82, 115–117, 178, 223, 230
Attridge Derek 33, 35, 80, 85, 96, 97, 112–114, 152, 156, 184, 223

B

- Bacciarelli Marcello 122, 123
Bachtin Michaił 16, 23, 125, 223
Baczyńska Beata 148, 223
Bagby Philip 103, 223
Bal Mieke 14, 19, 75, 78, 79, 108, 109, 223
Balbierz Jan 115, 229
Balbus Stanisław 56, 227
Bańka Józef 10, 37, 223
Baran Bogdan 39, 60, 67, 78, 125, 132, 226
Barnes Barry 36, 223
Barth John 21, 28, 29, 182, 208–210, 220, 223
Barthes Roland 12, 15, 22–24, 27, 28, 56, 64, 208, 219, 223
Baudelaire Charles 168
Baudrillard Jean 12, 42, 52, 84, 157, 187, 201–203, 223
Bauman Zygmunt 22, 34, 103, 183, 189, 205, 224
Bąkowska Eligia 90, 106, 139, 144, 165, 224, 225
Bellini Giovanni 152
Benci Ginevra 152
Benjamin Walter 194, 224
Berleant Arnold 36, 37, 64, 219, 224
Białostocki Jan 31, 56, 83, 85, 87, 93, 108, 144, 154, 166, 167, 224, 229, 230, 232
Bielska-Łach Monika 138, 231
Bieńkowska Ewa 68, 230
Bieroń Tomasz 145, 221, 230
Blake William 167
Blanchot Maurice 22
Bloom Harold 126
Bloor David 36, 223

Bochnak Adam 87, 147, 149–151, 224
 Boehm Gottfried 74
 Bonnard Pierre 169
 Botticelli Sandro / Sandro di Mariano
 di Vanni Filipepi 133, 152
 Bourdieu Pierre 38, 39, 44, 60, 64, 224
 Boy-Żeleński Tadeusz 77, 185
 Böcklin Arnold 169
 Bóbr Maciej 113, 121, 126, 224
 Bravo Paweł 80, 118, 225
 Breton André 173, 224
 Bricmont Jean 109, 231
 Brieger Peter 87
 Brooke-Rose Christine 145, 221, 230
 Bruegel Pieter 121, 168
 Brzostowski Tadeusz 118, 226
 Bucholc Maria 19, 75, 109, 223
 Burszta Wojciech 36, 182, 227

C

Cackowski Zdzisław 46, 184, 189, 224, 226
 Calinescu Matei 34
 Caravaggio Michelangelo Merisi 123
 Chastel Andre 139, 148, 224
 Chaunu Pierre 90, 106, 165, 224
 Chauvet Jean 198
 Chavannes Pierre-Cécile'a Puvis de 169
 Chilvers Ian 137, 229
 Chlewińska Iwona 22, 225
 Chojecka Ewa 176, 224
 Chojna Wojciech 11, 31, 69, 77, 108,
 154, 160, 229
 Cichowicz Stanisław 28, 68, 226, 230
 Cieślukowska Teresa 56, 228

Cock Hieronimus 121
 Collini Stefan 145, 221, 230
 Condillac Étienne Bonnot de 117
 Condorcet Nicolas de 90, 105, 224
 Cosimo Piero 152
 Crivelli Lukrecja 152
 Cudak Romuald 138, 231
 Culler Jonathan 145, 221, 230
 Curtius Ernest Robert 87
 Czapliński Przemysław 162, 227
 Czarnowski Stefan 50, 217, 224

D

Daumier Honore 87
 Dąbkowska-Zydroń Jolanta 174, 225
 Dąbrowska Anna 66, 119, 226, 231
 Degas Edgar 233
 Deleuze Gilles 209
 Delumeau Jean 144, 225
 Derrida Jacques 12, 64, 67, 78, 144, 219,
 225
 D'Este Beatrice 152
 Dolińska Monika 111, 161, 226
 Donatello, Donato di Niccolò di Betto
 Bardi 197
 Duchamp Marcel 22, 42, 172, 225
 Dudzińska-Facca Anna 105, 231
 Duranty Edmond 168
 Dutka Elżbieta 56, 225
 Dürer Albrecht 113, 121, 151
 Dziadek Adam 56, 225
 Dziamski Grzegorz 58, 117, 225
 Dziemidok Bohdan 66, 133, 229
 Dżurak Ewa 29, 226

E

Eco Umberto 12, 13, 16, 26–28, 42, 80,
118, 120, 126, 132, 134, 145, 171,
196, 201, 202, 212, 220, 221, 225,
230

Echnaton 110

Enzensberger Magnus-Hans 9, 53, 77,
82, 171, 225

Estreicher Karol 139, 233

F

Faryno Jerzy 16, 23, 223

Ficino Marsilio 144

Fish Stanley 17, 28, 40, 43, 45, 64, 67,
68, 70, 78, 79, 144, 155, 160–162,
175, 219, 225

Fiske John 219

Fleck Ludwik 28, 46, 79, 129, 146, 184,
189, 224, 226

Fleischer Michael 66, 226

Fleming John 148, 226

Fontenelle Bernard 105

Foucault Michel 26, 28, 38, 226

Francastel Pierre 60, 226

Froment Nicolas 151

Füssli Johann Heinrich 167

G

Gadamer Hans-Georg 37, 39, 52, 59, 67,
78, 89, 91, 124, 125, 131, 132, 150,
163, 226, 230

Gallerani Cecylia 150, 151

Gaudi Antonio 170

Gauguin Paul 169, 173, 193

Geertz Clifford 29, 226

Gehlen Arnold 52

Ghiberti Lorenzo 198

Głowiński Michał 68, 95, 99, 138, 145,
226

Gogh Vincent, van 169, 171

Goldblatt Maurice H. 153

Gołaszewska Maria 107, 165, 228

Gombrich Ernst Hans 107, 111, 123,
160, 161, 168, 183, 226

Gomółka Anna 56, 225

Goliński Zbigniew 90, 228

Goodman Nelson 63

Goody Jack 25

Gorządek Ewa 173, 228

Goya Francisco 167

Grabar André 87

Greenberg Clement 9

Grzeliński Adam 68, 144, 225

Guattari Félix 209

Guczalski Krzysztof 11, 31, 69, 77, 108,
154, 160, 229

Guze Joanna 176, 233

Gwóźdź Andrzej 52, 233

H

Habermas Jurgen 164, 181, 226

Hardy Barbara 59

Hartleb Ewa 105, 224

Hassan Ihab 104

Hazard Paul 91, 226

Hegel Georg Wilhelm Friedrich 52

Heidegger Martin 45, 67, 230

Hejmej Andrzej 56, 227

Herbert Zbigniew 196, 226
Hołówka Teresa 47, 233
Honour Hugh 148, 226
Hook Sidney 31
Horacy 82, 230
Horta Victor 170
Hrankowska Teresa 121, 230
Huizinga Johan 87, 118, 226
Huyssen Andreas 162, 180, 227

I

Ingarden Roman 214, 218, 232
Isabella d'Este 149

J

Jakubczak Marzena 11, 31, 69, 77, 108,
154, 160, 229
Jameson Fredric 162, 227
Jan Chrzyciel 150
Jankielewicz Ziemowit 36, 223
Janson Horst Woldemar 31
Japola Józef 13, 25, 80, 229
Jaworski Eugeniusz 42, 118, 227
Jekiel Wojciech 56, 230
Jenks Chris 36, 182, 227
Jones Inigo 111
Juszczak Wiesław 181, 227

K

Kadłubek Zbigniew 41, 231
Kalaga Wojciech 26, 38, 69, 136, 178,
227
Kalinowski Lech 86, 87, 227
Kamińska Krystyna 230

Kamiński Ludwik 117, 230
Kamocki Janusz 227
Kandinsky Wassily 177
Kania Ireneusz 81, 230
Karbowniczek Janusz 17
Karbowska Jolanta 60, 226
Karpinski Wojciech 28, 226
Kartezjusz, właśc. René Descartes 105
Kasperski Edward 91, 92
Kastora Bożena 127, 227
Kellogg Robert 21
Kemp Wolfgang 64, 219
Kępińska Alicja 44, 59, 104, 173, 174,
203, 210, 215, 221, 227
Kirby Michael 40
Kitowska-Łysiak Małgorzata 50, 230
Klimt Gustav 170, 193
Kluszczyński Ryszard W. 40, 51, 55, 56,
62, 63, 179, 180, 209, 213–215, 221,
227
Kłoczowski Jerzy 107, 229
Kmita Jerzy 17, 67
Komendant Tadeusz 187, 223
Kopacki Andrzej 9, 171, 225
Korusiewicz Maria 37, 63, 224, 227
Kosowska Ewa 10, 32, 42, 49, 72, 104,
105, 118, 139, 140, 227, 228
Kostkiewiczowa Teresa 68, 95, 99, 138,
145, 226
Kowalczykowa Alina 56, 228
Krauss Rosalind Epstein 7, 9, 12, 29,
33, 34, 37, 83, 93, 126, 166, 171, 175,
185, 200, 212, 228
Królak Sławomir 12, 52, 157, 223

Krzemieniowa Krystyna 37, 52, 58,
124, 163, 174, 190, 194, 223, 224,
226, 231
Kubalska-Sulkiewicz Krystyna 138, 231
Kubicki Roman 22, 53, 67, 164, 174,
192, 210, 224, 233
Kuczyńska Alicja 107, 111, 119, 140,
143, 148, 150, 153, 169, 228
Kwietniewska Małgorzata 78, 144, 225

L

Lalewicz Janusz 91, 226
Le Goff Jacques 34, 116, 125, 228
Leonardo da Vinci 139, 140, 145, 147,
149, 151–154, 196
Lewańska Ariadna 208, 223
Lévi-Strauss Claude 29, 87, 101, 115,
124, 228
Libera Zdzisław 117, 230
Lisicka-Michalska Hanna 148, 226
Lista Giovanni 173, 183, 228
Lorenzi Alberto 141
Lübbe Hermann 106, 114, 165, 169, 228
Lytard Jean-Francois 31, 52, 66, 174,
228

Ł

Łukasiewicz Małgorzata 60, 164, 226

M

Mach Ernst 131
Maciejewski Janusz 90, 107, 228, 229
Magala Sławomir 56, 223
Malewicz Kazimierz 172, 175

Manteuffel-Szarota Anna 138, 231
Mansart Jules Hardouin 90
Marani Pietro C. 141
Margański Janusz 162, 227
Margolis Joseph 11, 31, 36, 69, 77, 79,
108, 154, 169, 183, 229
Markiewicz Henryk 56, 57
Markiewka Tomasz 37, 224
Markowska Anna 55, 229
Markowski Michał Paweł 7, 16, 22, 29,
35, 38, 43, 51, 52, 58, 67, 116, 137,
174, 178, 185, 195, 223, 228, 229,
230
Marquard Odo 52
Meier Rene 114, 183
Melberg Arne 115, 229
Memling Hans 151, 197
Mencwel Andrzej 50, 103, 217, 223, 224
Messina Antonello 152
Michalski Krzysztof 226
Michał Anioł, właśc. Michelangelo di
Lodovico Buonarroto Simoni 194,
197
Miczka Tadeusz 56, 205, 210, 229
Mitchell William John Thomas 191,
194, 229
Mona Lisa/Gioconda 139–144, 149–
151, 153
Morawińska Agnieszka 56, 224
Morawski Stefan 39, 58, 177, 212, 213,
229, 233
Moreau Gustav 169
Mościcki Paweł 33, 85, 112, 156, 184,
223

N

Niedźwiedź Jakub 56, 227
Nietzsche Friedrich Wilhelm 7
Niklewicz Piotr 52, 229
Nycz Ryszard 7, 12, 34, 35, 38, 50–52,
56–58, 61, 67, 70, 93, 116, 126, 127,
137, 162, 178, 185, 187, 216, 223, 224,
226–230, 233

O

Okopień-Sławińska Aleksandra 68, 95,
99, 138, 145, 226
Olbrich Joseph 170
Ong Walter Jackson 13, 25, 80, 229
Orłowski Hubert 194, 224
Ortega y Gasset José 52, 229
Osborne Harold 138, 229
Ossowski Stanisław 66, 133, 229
Ostrowicki Michał 58, 225
Otwinowska Barbara 122, 230

P

Paczkowska-Łagowska Elżbieta 107, 165,
228
Panas Władysław 16, 229
Panofsky Erwin 144, 169, 230
Pascal Blaise 105
Pasierb Janusz 230
Pasterczyk Krystyna 59, 230
Pasto Tarmo A. 57
Pater Walter 140
Pelc Janusz 230
Perrault Charles 105
Phelan James 21

Picasso Pablo 182
Piero della Francesca 151, 152
Pisanello Antonio 152
Platon 115, 116
Podbielski Henryk 117, 223
Pollaiuolo Antonio 152
Pomian Krzysztof 101, 189, 228
Poniatowski Stanisław August 122
Popczyk Maria 63, 227
Pope Alexander 117, 230
Popiel Magdalena 38, 58, 116, 140, 142, 230
Poprzęcka Maria 15, 50, 61, 112, 160,
161, 230
Porębski Mieczysław 15, 56, 121, 168,
169, 183, 230
Potocka Maria Anna 15, 230
Pound Ezra 7, 33, 182
Poussin Nicolas 111
Praz Mario 56, 230
Propp Vladimir 87, 182
Przybyłski Ryszard 59, 230
Pseudo-Longinos 82, 230, 232
Pytasz Marek 138, 231

R

Raimondi Marcantonio 113
Redon Odilon 169
Rembrandt Harmensz van Rijn 126
Ricoeur Paul 67, 68, 230
Ripa Cesare 81, 230
Rodin Auguste 200
Rorty Richard 12, 67, 145, 221, 230
Rosner Katarzyna 29, 54, 67, 161, 193,
230, 231

Rossi Paolo 105
Rydlowski Michał 146, 231
Rzepińska Maria 152, 154, 231

S

Salwa Piotr 13, 28, 132, 196, 212, 225
Salwa Mateusz 212, 225
Saxl Fritz 87
Schelling Friedrich W. J. 58, 231
Scholes Robert 21
Schongauer Martin 113
Secomska Krystyna 86, 112, 231
Seghers Herkules 126
Seurat George 169
Sforza Battista 150
Siemek Andrzej 26, 91, 226
Signac Paul 169
Sikora Sławomir 29, 226
Sinko Tadeusz 82, 230
Sławek Tadeusz 41, 231
Sławiński Janusz 56, 68, 94, 99, 138,
145, 226, 228
Smoczyński Maciej 28, 68, 79, 160, 225
Sokal Alan 109, 231
Solik Ryszard 25, 38, 44, 57, 59, 63, 73,
87, 104, 119, 136, 175, 228, 231, 232
Specht Roman 82, 232
Stasiuk Andrzej 103, 104, 232
Steinsberg Aniela 29, 228
Strawiński Igor 182
Strong Donald 153
Strzelecki Jan 105, 224
Strzemiński Władysław 146
Studyta Teodor 88

Suchodolski Bogdan 144
Sugiera Małgorzata 7, 9, 34, 37, 200, 228
Sullivan Louis Henry 170
Symotiuk Stefan 46, 189, 226
Szahaj Andrzej 12, 23, 28, 41, 43, 45,
65, 67, 68, 70, 78, 79, 131, 136, 144,
160–162, 183, 225, 226, 232
Szczepańska Anita 60, 214, 218, 232,
226
Szczęsna Ewa 139, 231
Szlendak Tomasz 53, 232
Szmidt Krzysztof J. 43, 94, 96, 98, 232
Szuba Monika 33, 83, 126, 166, 228
Szumańska-Grossowa Hanna 34, 116,
228
Szymaniec Piotr 105, 232
Szymanowski Adam 16, 26, 126, 171,
225

Ś

Śnieżko Dariusz 24, 232
Świerkocki Maciej 21, 182, 208, 223

T

Tacyt, właśc. Publius Cornelius Taci-
tus 52
Tanalska Anna 34, 224
Tatarkiewicz Władysław 14
Tempczyk Michał 36
Tietze Hans 165
Tomkins Calvin 22, 225
Toporow Władimir 57, 232
Toulouse-Lautrec Henri Marie Ray-
mond de 170

Trzebiński Jerzy 94, 233
Turgot Anne Robert 105
Tuszkiewicz Maria 28, 79, 129, 184,
224, 226
Tycjan, właśc. Tiziano Vecelli 121

U

Ugniewska Joanna 13, 28, 132, 196, 225
Uspienski Leonid 88, 233

V

Valéry Paul 176, 233
Vasari Giorgio 139, 141, 148, 233
Velde Henry van de 170
Verga Ettore 141
Verrocchio Andrea del 151
Viotto Luca 133

W

Wagner Otto 170
Wallis Mieczysław 56, 233
Wążyk Adam 173, 224
Weitzmann Kurt 82, 83, 85
Weinsberg Adam 80, 118, 225
Welsch Wolfgang 52
Wejman Katarzyna 24, 233
West Benjamin 87
White Hayden 161
Whorf Benjamin Lee 47, 57, 233

Wilkoń Aleksander 41, 231
Wilkoszewska Krystyna 11, 31, 51, 69,
77, 108, 154, 160, 178, 205, 211, 216,
227, 233, 229
Wind Edgar 87
Witek Norbert 172, 233
Wodecka Dorota 103, 232
Wolicka Elżbieta 50, 230
Wren Christopher 111
Wysłouch Seweryna 56, 233
Wysocka Elżbieta 55, 233

Y

Young Edward 33, 81, 82, 91, 92, 233

Z

Zajączkowski Andrzej 115, 228
Zaremba Łukasz 191, 229
Zawadzki Andrzej 39, 60, 224
Zeidler-Janiszewska Anna 22, 52, 53,
164, 174, 192, 210, 216, 224, 233
Ziomba Antoni 151
Znaniński Przemysław 28, 208, 223

Ż

Żurowska Maria 88, 233
Żurowski Maciej 91, 226
Żyłko Bogusław 57, 232

ESSAYS ON (NON-)ORIGINALITY
CONTEXTS – INTERPRETATIONS

Summary

Essays on (non-)Originality reflects on originality itself and on originality of the work of art. Originality is understood here as a relational and redefinable property within historically changeable circumstances and contexts. It is related to the act of questioning the objectivistic or essentialist reading of the work of art and qualities ascribed to it. As a result, also the autonomy, completeness, and independence of the artistic object – and, thus, the fixity of sets of notions used to describe it – have been questioned. “The myth of the work of art in itself” – allegedly capable of self-defining its specificity because of its substantiality – has been replaced here with the perspective of contextual entanglements; within their structure, originality proves to be negotiated instead of being settled once and for all. The questions raised in this text refer to historical ambiguity of originality, contexts of redefinitions, the discourse of modernity, and dilemmas connected to chosen phenomena of contemporary art, which – paradoxically – longs for originality and simultaneously undermines it in numerous ways. Therefore, the presented contexts of these reflections include both traditional art and the problems that multi-paradigmaticity of contemporary artistic practice, and the hybrid nature of conceptual and interactive art cause within the discourse of originality.

DIE SKIZZEN ÜBER ORIGINALITÄT UND EINFALLSLOSIGKEIT
KONTEXTE UND INTERPRETATIONEN

Zusammenfassung

Die Skizzen über Originalität und Einfallslosigkeit sind Betrachtungen über Originalität und Einfallslosigkeit eines Kunstwerkes. Die Originalität ist hier aufgefasst als eine relative Eigenschaft, die im Bereich der historisch variablen Umstände und Kontexte neu definierbar ist. Es ist damit verbunden, dass eine objektivistisch-essentialistische Auffassung des Werkes und der ihm zugeschriebenen Eigenschaften in Frage gestellt werden. Im Resultat werden auch: Autonomie, Vollständigkeit und Unabhängigkeit des künstlerischen Objektes, und – demzufolge – die Festigkeit von den die Kunst beschreibenden Begriffssysteme angezweifelt. Die Vorstellung von dem „Werk als solchen“, das dank der Substantialität seine Spezifität angeblich selbstdefinieren mag, wird hier durch eine Perspektive der kontextuellen Verwicklungen ersetzt, in deren Struktur sich die Originalität verhandeln lässt und nicht all für allemal festgelegt ist. Die in vorliegender Abhandlung angesprochenen Fragen beziehen sich auf historische Mehrdeutigkeit von der Originalität, Kontexte der Neudefinierung, Diskurs der Modernität und die mit manchen Phänomenen der modernen Kunst, welche die Originalität zwar begehrt, doch sie zugleich paradoxerweise mit verschiedenen Mitteln anzuzweifeln sucht, verbundenen Dilemmata. Die hier geschilderten Kontexte der Betrachtungen berücksichtigen sowohl traditionelle Werke, als auch Probleme, die im Rahmen der Diskussion über die Originalität durch den paradigmatischen Charakter der gegenwärtigen künstlerischen Praxis oder zuletzt hybride Natur der konzeptuellen und interaktiven Kunst impliziert werden.



Ryszard Solik, doktor habilitowany nauk humanistycznych, pracownik Zakładu Teorii Sztuki i Fotografii Artystycznej Instytutu Sztuki Uniwersytetu Śląskiego.

Stażysta Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie. Doktoryzował się w Instytucie Nauk o Kulturze na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Habilitacja na Wydziale Filologicznym, w Instytucie Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych UŚ.

Zajmuje się historią i teorią kultury, historią sztuki, teorią interpretacji oraz problematyką funkcji i uwikłań dzieła w konteksty kulturowe.

Autor wielu artykułów o sztuce oraz książek:


W kręgu funkcji sztuki (współautor, Cieszyn 1996), *Kulturotwórcze funkcje komunikatów ikonicznych doby stanisławowskiej* (Cieszyn 2000),

Pejzaże sztuki, konteksty sztuki (Cieszyn 2007), *Sztuka jako interpretacja*.

Z problemów dyskursu artystycznego (Katowice 2012). Redaktor i współredaktor prac zbiorowych: *Kształty i myśli. Dyskurs a doświadczenie sztuki* (Katowice 2013),

Wokół kultury myśliwskiej. Szkice o tradycjach łowieckich ziemi pszczyńskiej (Pszczyna 2008), *Pejzaż śląski – pamięć, tradycja, współczesność* (Cieszyn 2008)

oraz *Twarze, portrety, maski. Czas na interdyscyplinarność* (Cieszyn 2010).



ISSN 0208-6336
Cena 20 zł (+ VAT)

ISBN 978-83-226-3216-1



9 788322 632161

Więcej o książce

